Heinrich Laubes prinzip der Theaterleitung

George Altman

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Professor Dr. Eucken.

Jena, den 27. Juli 1907.

Geheimer Hofrat Professor Dr. Pierstorff
d. Zt. Dekan

Die Arbeit erscheint gleichzeitig als Bd. 5 der von Prof. Berthold Litzmann im Verlage Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund, herausgegebenen Schriften der Literarhistorischen Gesellschaft Bonn.

Meiner lieben Frau

Inhalt

Einleitung

Standpunkt und Ziel der Arbeit

Standpunkt

Einen „Beitrag zur Ästhetik der dramatischen Kunst im 19. Jahrhundert" nannte ich diese Untersuchung. Da muß ich denn zunächst erklären, daß für mich ein dramatisches Kunstwerk erst vollendet ist, wenn es von der Bühne herab auf die Masse wirkt. Die alte Dreiteilung Lyrik-Epos-Drama, die also das Letztere zum Teil der Dichtkunst macht, erkenne ich somit nicht an und betrachte die dramatische Kunst als selbständige Kunst für sich.

Diese Auffassung geht auf keinen geringeren zurück als William Shakespeare, der sich um die Drucklegung seiner Theaterstücke nicht kümmerte, weil er einer Buchausgabe keinen eigenen künstlerischen Wert beimaß. Ferner lesen wir in der Vorrede der „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" (Herausgeber: G. E. Lessing und Mylius. Stuttg. 1750 f.): „wer weiß nicht, daß die dramatische Poesie nur durch die Vorstellung in dasjenige Licht gesetzt werde, worin ihre wahre Schönheit am deutlichsten in die Augen fällt?"

Schließlich heißt es in einem Briefe: „Ich habe nur einen einzigen Gesichtspunkt, aus welchem ich ein theatralisches Stück beurteile, nämlich die Vorstellung. Ich traue weder meiner Empfindung noch meiner Kritik anders, als vor dem Theater". Dies schrieb Lessing (am 25. Oktober 1772 in Wolfenbüttel).

In der neueren wissenschaftlichen Literatur hat diesen Standpunkt als erster Wilhelm Scherer zwar nicht vertreten,

wohl aber angedeutet. Er bezeichnet ein unaufgeführtes Drama nur als „Bruchstück".

Sein Schüler Paul Schlenther geht schon einen Schritt weiter: „es wäre so übel nicht, wenn man das Theater ganz aus der Literatur entfernte und ihm ein eigenes selbständiges Kunstgebiet anwiese — —" schreibt er in den J. B. L.[1]), als ihm der Auftrag wurde, dies Gebiet allein bibliographisch zu behandeln. Doch bereits im nächsten Jahrgang[2]) wurde diese Trennung wieder aufgehoben, und Alexander von Weilen, der Bearbeiter beider Teile, berücksichtigt nun das „Theaterwesen" nur „soweit es noch irgendwie mit der dramatischen Literatur und der Geschichte des Dramas zusammenhängt". Hier eine Grenze zu ziehen ist ja gewiß so gut wie unmöglich. Daß er aber nicht einmal „hübsche Inscenierungsvorschläge" zu seinem Gebiete rechnet, ist schwer verständlich. Er fühlt auch die Verpflichtung sich zu entschuldigen: „die J. B. L. haben ja dem Bedürfnisse des Forschers, nicht dem des tätigen Dramaturgen zu dienen". Daß einer unsrer dramaturgischen Forscher einen solchen Gegensatz formuliert, ist tief bedauerlich.

Doch hier ist nicht der Platz, auf solche prinzipiellen Fragen näher einzugehen, umsomehr als erfreulicherweise in neuester Zeit fast gleichzeitig zwei wissenschaftliche Werke erschienen sind, die die völlige Loslösung der dramatischen Kunst (in des Wortes umfassendster Bedeutung) in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellen.[3]) Uns war es nur um die Bezeichnung unseres Standpunktes zu tun.

Ist nun die dramatische Kunst eine konkrete,[4]) so kann man es nicht bei ästhetischen Theorien bewenden lassen, sondern muß die künstlerische Praxis in den Mittelpunkt der Betrachtung

---

[1]) „Jahresberichte für neuere Deutsche Literaturgeschichte", Bd. II (1891), Stuttg. 1893. Schlenther & Welti. S. 112.

[2]) J. B. L. Bd. III (IV, 4).

[3]) Hugo Dinger „Dramaturgie als Wissenschaft", Lpz. 1904 (bisher Bd. 1 u. 2). Max Foth, „Das Drama in seinem Gegensatz zur Dichtkunst", 1904 (bisher Bd. I).

[4]) Grillparzer sagt in seinen „ästhetischen Studien" so kurz als treffend: „Lyrik, Epos, Drama, Aussicht, Umsicht, Ansicht".

stellen. (Für die Malerei würde dieser Satz trivial klingen, bei unserer Kunst muß er leider noch ausgesprochen werden.)

Unter diesen Voraussetzungen will ich mich mit Heinrich Laube beschäftigen.

Ziel

Hören wir den Namen Heinrich Laube, dann denken wir nicht an den Politiker (denn der ist vergessen), noch an den Dichter (denn der ist vergessen),[5]) sondern ausschließlich an den künstlerischen Leiter deutscher Bühnen.

Sehen wir uns aber die wissenschaftliche Beachtung an,[6]) die dieser Mann und seine Werke gefunden haben, so finden wir fast nur literar- oder theaterhistorische Arbeiten. (So konnte man mit Genugtuung feststellen, daß in seinen dramaturgischen Werken bisweilen die angegebenen Daten mit den tatsächlichen um einige Tage differierten.) Seine praktische Tätigkeit als Bühnenleiter aber ist wissenschaftlich höchstens in soweit berücksichtigt worden, als sie vom Schreibtische aus geschah (also die dramaturgische im engsten Sinne des Wortes), über seine eigentliche Bühnentätigkeit finden wir nur kursorische meist feuilletonistische Erwähnungen oder anekdotische Erinnerungen.

Ich nun will mich hier ausschließlich mit Laubes „Prinzip der Theaterleitung" befassen. Es ist aber nicht meine Absicht, einen Beitrag zur wissenschaftlichen Laube-Forschung zu liefern. Es soll überhaupt kein Beitrag zur Theater-Geschichte, sondern zur Ästhetik der dramatischen Kunst sein. — Dies bedarf wohl noch einer Erklärung.

Was mir letzten Endes vorschwebt, ist ein System der Regiekunst-Wissenschaft. Geleistet werden kann eine solche Arbeit von einem wissenschaftlich (theoretisch) und künstlerisch (praktisch) gleich geschulten und gleich fähigen Regisseur als

---

[5]) Daß man zur Feier seines 100. Geburtstages im September 1906 den Direktor Laube mit dem Dichter Laube verwechselte und einige seiner Dramen zur Aufführung brachte, war wenig einsichtsvolle Pietät.

[6]) Einzeln werde ich sie erst im Laufe der Arbeit erwähnen.

Krönung seines Lebenswerkes. Geschrieben wurde solch ein Werk bisher noch nicht.[7]) Hier ist Neuland!

Die Aufgabe des Regisseurs ist es, den Text des Dichters bühnengerecht zu gestalten und in Szene zu setzen, kurz, das dramatische Kunstwerk zu vollenden.[8])

Dinger nennt nun „die gesamte wissenschaftliche Behandlung der dramatischen Kunst" Dramaturgie (a. a. O. I. Vorwort). Diese zerlegt er in eine theoretische und praktische Wissenschaft. Für Aufgabe der letzteren hält er es, „diejenigen, die sich mit dramatischer Kunst irgendwie befassen wollen, methodisch auszubilden und zu schulen" (a. a. O. I. 1).

Demnach ist also die wissenschaftliche Behandlung der Regiekunst eine Unterabteilung der „praktischen Dramaturgie": ihre Aufgabe ist die Schulung des Regisseurs.

Wir wissen jetzt also, was wir von dem Neuland erwarten. Hegen wir den Wunsch, vielleicht einst die Bebauung in Angriff nehmen zu können, so muß es zunächst unsere Aufgabe sein, uns selbst zu schulen.

Wir sahen uns nun nach Lehrern um und glauben, in Heinrich Laube nicht den schlechtesten gefunden zu haben. Wir wollen versuchen, unsere Erkenntnisse systematisch-kritisch darzustellen.

Zunächst müssen wir in einer „ersten Abteilung" die Grundlagen feststellen, und zwar in einem „ersten Kapitel" die, auf denen die Vorbildung des Theaterleiters ruhte, dann in einem „zweiten Kapitel" die, die dieser für eine Theaterleitung forderte.

---

[7]) Ebenfalls der „Wissenschaft von der Regie" Wege bereiten will eine kleine Schrift: Victor Léon: „Regie. Notizen zu einem Handbuch. Dazu ein Geleitwort von Hermann Bahr" (München 1897 Brakls Rubinverlag). Cf. ferner: „Regie", Studien zur dramatischen Kunst von Dr. Karl Hagemann, Berlin u. Lpz. 1902.

[8]) Ich halte also den Regisseur für den „Künstler der Kunst des Theaters". Doch muß ich schon hier betonen, daß ich trotzdem keineswegs auf den Standpunkt von Edward Gordon Craig („Die Kunst des Theaters", Berlin 1905) oder gar von William Wauer („Der Kunst eine Gasse", Berlin 1906) stehe. Ich erklärte dies bereits in meiner Besprechung des Craig'schen Buches („Schaubühne" I. 1. Berlin 1905) und werde weiter unten auf dieses künstlerische Prinzip zurückkommen.

In einer „zweiten Abteilung“ werden wir die Tätigkeit selbst untersuchen, und zwar in einem „ersten Kapitel“ die Prinzipien, denen die Darstellung und in einem „zweiten Kapitel“ die, denen der Spielplan unterlag.

Da wir aber Heinrich Laubes „Prinzip der Theaterleitung“ nicht nur darstellen, sondern auch würdigen wollen, dürfen wir es uns nicht verdrießen lassen, bevor wir zu ihm selbst kommen, in einem „ersten Teil“ auf die Anfänge der Theaterleitung zurückzugehen und wenn wir ihn dann, in einem „zweiten Teil“, behandelt haben, in einem „dritten Teil“ dem Einflusse nachzugehen, den er auf die weitere Entwickelung ausgeübt hat, und im Schlußwort festzustellen, ob dieser noch heute in Frage kommen kann.

> „Worin besteht das Vorwärts unsrer Tage? Im Ausbilden von Institutionen, welche uns leidlich sicher stellen vor dem Mangel an Persönlichkeiten.“
>
> Laube.

Erster Teil

Von den Vorgängern Laubes

Kapitel I. Von Grundlegern

„Mon dessein regarde principalement les principes des arts, et la partie historique ne sera en quelque façon qu'accessoire"
I. G. Sulzer.

Von der Mitte des 18. bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts — will sagen, von der Zeit an, in der die Bühne Teil der dramatischen Kunst wurde und Gebiet wissenschaftlicher Forschung, bis auf unsere Tage — haben stets viele geistig in Betracht kommende Männer das abstrakte dramatische Kunstwerk dem konkreten vorgezogen. Sie verallgemeinerten, was der größte deutsche Dichter von dem größten Dramatiker sagte:[1]) „Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern: der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höheren Genuß und keinen reineren, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen."

Diese Auffassung scheint mir nur zum kleinsten Teile darauf zu beruhen, daß im Theaterbetriebe vielfach der Techniker und der Kaufmann den Dramatiker in den Hintergrund treten lassen.

Vielmehr ist die Gewißheit daran Schuld, daß das, was man als Zuschauer auf der Bühne sieht, überhaupt kein organisches

---

[1]) Goethe „Shakespeare und kein Ende".

Kunstwerk ist. Man erblickt lediglich Komödianten, die mehr oder weniger geschickt agieren, fehlt leider nur das geistige Band. Vorhanden also ist Mannigfaltiges, was fehlt ist die Einheit. Daß aber Einheit eine Grundnorm für ein Kunstwerk ist, sagt uns die Wissenschaft von Plato und Aristoteles bis Fechner und Volkelt.[2])

Diese notwendige Einheit kann auf der Bühne unmöglich von den mitwirkenden Schauspielern erzielt werden, da diese selbst ja Teile des Kunstwerkes sind. Es muß daher noch ein Mann da sein, für den die Schauspieler lediglich Mittel sind,[3]) während sein Zweck die einheitliche Beseelung und Darstellung des Textes zu sein hat. Man nennt ihn den Spielleiter oder Regisseur. Die Entstehung dieses Berufes wird aus dem notwendigsten Zwecke erfolgt sein.

Die erste Aufgabe eines Spielleiters ist nämlich die Verteilung der Rollen, d. h. er muß bestimmen, welche Schauspieler die einzelnen Personen darstellen sollen. Um dies tun zu können, muß er Autorität haben, wie sie am Anfange der Entwickelung nur der haben konnte, von dem die Schauspieler wirtschaftlich abhängig waren. Um seine Autorität aufrecht erhalten zu können, mußten die Schauspieler zu ihm auf persönlichen Erfolgen beruhendes Vertrauen haben, er mußte also selbst der Protagonist

---

[2]) Joh. Volkelt „System der Ästhetik" I. Bd. S. 571 ff. München 1905.

[3]) Von vornherein möchte ich hier einem Vorwurf begegnen, den Julius Mosen (Adolf Stahr gegenüber) Immermann machte — in einem von P. Friedrich in den „Masken" II. 20. Düsseldorf 1907 (Herausg. W. Schmidt-Bonn) veröffentlichten Brief —: „Als romantischer Dramaturg mußte er von selbst die Schauspieler als dienende Mittel gebrauchen. Darum die unendliche Dressur" — — den Geist (der Gegenwart) kann ich aber nicht zur Darstellung bringen durch Schauspieler, welchen wie Kindern alles und jedes eingelernt werden muß, sondern durch Menschen, in welchen ich die Fähigkeit wecke, diesen Geist in sich aufzunehmen und ihre Mittel zur Darstellung desselben kennen zu lernen." Ich kann diesen so häufig aufgestellten Gegensatz nicht anerkennen. Denn der Regisseur, der den Schauspieler als Mittel betrachtet, will ihn keineswegs schablonenhaft verwenden und so nivellierend wirken. Im Gegenteil, er glaubt die Fähigkeiten des Schauspielers besser zu kennen als dieser selbst und will sie durch richtige Verwendung auf die höchstmögliche Stufe führen.

der Truppe sein. Dieser Protagonist nun, der eine einheitliche Wirkung erzielen will, muß in erster Linie darauf sehen, selbst nicht „aus dem Rahmen zu fallen“. Ein solches Hintansetzen der eigenen Persönlichkeit zu Gunsten des Ganzen werden wir (am Anfang der Entwickelung) nur bei einem Manne finden, der zugleich der Dichter des Textes war. Der erste Regisseur mußte also Direktor, Schauspieler und Dichter sein.

Aus der Praxis heraus mußte daher der erste Versuch kommen, auf der Bühne ein organisches Kunstwerk zu gestalten. Dem Manne aber, der dies unternahm — er hieß J. B. Poquelin und nannte sich Molière — wurden Körper und Kunst zu Grunde gerichtet durch die Bühne seiner Zeit. Denn wollen wir diese kennen lernen, so dürfen wir nicht in der Geschichte der dramatischen Kunst, geschweige denn in der Geschichte der Literatur Umschau halten, sondern in der chronique scandaleuse.

Die „Comédie française“ in der Rue neuve des Fossés bekam zwar 1738 einen „Regisseur der Spektakel des Königs“; daß dies aber nur eine Hofcharge war, erhellt aus dem Namen des erwählten Mannes: es war der Herzog von Aumont.[4])

Ferner lesen wir von der ersten Schauspielerin ihrer Zeit[5]): „die Clairon war fille d'arrangement, und übrigens geschickt genug, um ein halbes Dutzend zu erheitern. So ging alles in Ordnung her, und Jedermann war begnügt.“

Leider findet sich diese Stelle — in einem Polizeibericht. Und Voltaire übertrieb nicht, als er in einem Brief vom 17. Oktober 1740 seine Landsmänninnen dem Preußenkönig Friedrich mit den Versen ankündigte:

„Vous aurez maussades actrices,
Moitié femme et moitié putain,
L'une begueule avec caprices,
L'autre débonnaire et catin,
A qui le souffleur ou Crispin
Fait un enfant dans les coulisses.“

---

[4]) Französisches Theater der Vergangenheit. Übertragen und eingeleitet von P. Wiegler, München und Lp. o. J. (1906) S. XLII.

[5]) ib. S. LXXVIII.

Die Stellung des Dichters in dieser Zeit schildert uns La Bruyère[6]) „der Schauspieler ist in seiner Karosse hingelagert und spritzt dem Corneille, der zu Fuß geht, den Kot ins Gesicht."

Aber schon das erste Jahr nach dem erwähnten Briefe des Voltaire sollte das Geburtsjahr der neuen dramatischen Kunst werden. Am 19. Oktober 1741 fand in London (in Goodmans Fieldes) jene denkwürdige Aufführung von „Richard III." statt, in der, als Vertreter der Titelrolle, zum ersten Male David Garrick das Evangelium William Shakespeare verkündete.[7])

Auch in Frankreich regt sich bald ein neuer Geist, Molières Streben hatte Wurzel geschlagen in seinen Schülern und Schülersschülern, in Männern der Praxis und Männern der Theorie. 1748 ging der 19jährige Lekain zur Bühne- und Diderot veröffentlicht sein erstes Werk, einen Roman, der ihm Gelegenheit gibt, auch auf das französische Theater einzugehen.[8]) In seiner ersten Schrift, die sich vornehmlich an die Praktiker wendet,[9]) erkennt er dann die Notwendigkeit eines Mannes, der außer den Schauspielern auf der Bühne selbständig tätig sein muß. Seine Aufgabe erfaßt er zwar noch ganz äußerlich, er soll „Dekorateur" sein, theoretisch aber sieht er, worauf es ankommt: „ils sont soumis à une lois d'unité."

In Deutschland nun hatte die Theorie auch schon eingesetzt, Chr. Mylius[10]) sprach von einem „Aufseher" für die

---

[6]) ib. S. LX.

[7]) cf. Christian Gaehde, „David Garrick als Shakespeare-Darsteller und seine Bedeutung für die heutige Schauspielkunst". Berlin 1904.

[8]) Lessing, „Hamburg. Dramaturgie", 84. Stück: „Dieses Buch heißt „Les Bijoux indiscrets", und Diderot will es jetzt durchaus nicht geschrieben haben". (Nach einer Übersetzung des 18. Jahrh. (Lessings?) neu herausggb. von Lothar Schmidt, München, bei Georg Müller, Privatdruck o. J. (1906) S. 203 ff.).

[9]) „Discours de la poésie dramatique" 1757—58. (Dem Stücke „Le père de famille" als Vorwort beigegeben).

[10]) „Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird: daß die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung bei den Schauspielen ebenso nötig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben" in Gottscheds Beiträgen zur kritischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. Leipzig 1742.

Schauspieler. Einen großen Schritt vorwärts bringt uns dann Joh. Elias Schlegel,[11]) der zwar ebenfalls von „Aufsicht" spricht, diese soll aber ausgeübt werden von einem „Mann von Ansehen und Urteilskraft", ferner betont er ausdrücklich, es dürfe kein „Komödiant" sein.

Die Probe auf dies Exempel sollte bald gemacht werden können — wir sind beim ersten deutschen National-Theater angelangt.

Gottsched zwar hatte schon versucht, Bühne und Literatur zu vereinigen — er kümmerte sich bei der Neuberin um den Spielplan, um Kostüme, um Dekorationen, ja, wir erfahren selbst, daß dort Dichter bei den Proben ihrer Werke zugegen waren[12]) —, es war ihm aber nicht gelungen, die Vorbedingung für sein Ziel zu schaffen: eine stehende Bühne. Noch waren Prinzipale unumschränkte Machthaber der Wandertruppen.

Da erschien (1766) die erste „Geschichte des deutschen Theaters.[13]) Ihr Verfasser, Löwen, machte gegen die Prinzipalschaft energisch Front und verlangte dann: „der Fürst oder die Republik sollen selbst das Direktorium führen, d. h. einen Mann wählen, welchem, begabt mit einer feinen Kenntnis der schönen Künste und Wissenschaften, die Annahme der Schauspieler, die Wahl der Stücke und die ganze Polizei des Theaters ohne daß er selbst Schauspieler wäre, überlassen würde."

Als man nun in Hamburg wagte, ein deutsches National-Theater zu begründen (1767), da war der erste Grundsatz, „daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten".[14]) Man überging daher bei der Wahl des Direktors den vorzüglichsten Schau-

---

[11]) „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" (1746?). (Lessing, „Ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!")

[12]) Martin Zickel „Die scenarischen Bemerkungen im Zeitalter Gottscheds und Lessings". Diss. Berlin 1900.

[13]) Neudruck. Herausg. von H. Stümcke. Berlin 1905 (Ernst Frensdorff).

[14]) Schlegel a. a. O. und Lessing „Ankündigung" der Hamburger Dramaturgie.

spieler Konrad Ekhof und setzte den Literaten Löwen als Regisseur ein (d. h. als künstlerischen Leiter). Berthold Litzmann meint, „ein bedenklicher Fehler“.[15]) Ich aber glaube, daß man den ehrsamen hamburger Bürgern dies garnicht hoch genug anrechnen kann, es war fast eine mutige Tat. Sie fühlten die Notwendigkeit, den Virtuosen die Herrschaft zu nehmen und den Dramatikern zu ihrem Rechte zu verhelfen. Ihre Wahl war um so berechtigter, als sie bei Löwen auch praktische Kenntnisse voraussetzen mußten. Früher war er nämlich schon (als Schwiegersohn Schönemanns!) bei der Ackermannschen Truppe „künstlerischer Beirat“ gewesen. Der äußere Erfolg gab ihnen zwar Unrecht; wie hätten sie aber auch annehmen können, daß sich der vielgewandte Löwen bei den Proben auf der Bühne so vollständig hilflos zeigen würde![16]) Bereits 1768 mußte er zurücktreten, an seine Stelle kam der Schauspieler Ekhof. Löwen war also der erste „literarische Regisseur“, der an der Praxis des Theaters scheiterte. Er hatte nicht bedacht, daß man sich nur über „ungebildete Prinzipale“ erheben kann, wenn man sich ihre Kenntnisse zu eigen gemacht hat. Sein Name steht als erstes warnendes Beispiel in der Geschichte der Theaterleitung.

Die hamburger Geldmänner also mußten sein Engagement bedauern, wir aber haben dazu keinen Grund, war er es doch in erster Linie, der die Anstellung Lessings bewirkte.

Von Lessing sagt uns sein Bruder:[17]) „mit der Schauspielkunst gab er sich in seiner Jugend sehr ab und hat mich oft versichert, er sei nicht abgeneigt gewesen, wo nicht selbst aufzutreten, doch wenigstens einen ganz kleinen Trupp zu übernehmen, dem er 12 von ihm selbst verfertigte Stücke ganz nach seinem Sinne einstudieren lassen und damit in Deutschland von einem Ort zum andern ziehen wollen!“

Als ihn Löwen nun zur Mitwirkung an dem neuen Unternehmen aufforderte, nahm er zwar eine Anstellung an, nicht aber die angebotene eines Theaterdichters (in der er den Spiel-

---

[15]) Berthold Litzmann „Friedr. Ludw. Schröder. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- und Theatergeschichte“ II. 18. Hambg. u. Lpz. 1894.

[16]) Devrient „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“.

[17]) Hempel XI² S. 853.

plan direkt hätte beeinflußen können),[18]) sondern lediglich die eines Kritikers. In der „Hamburgischen Dramaturgie", der Schrift, die die Frucht dieser Tätigkeit wurde, geht Lessing nirgends auf die Arbeit des Regisseurs ein. Oberländer meint[19]) „Offenbar würde ‚die Hamburgische Dramaturgie' ein Kapitel dieses Inhaltes aufweisen, hätte Lessing die Kritik der Schauspielkunst nicht so früh abgebrochen". Diese Vermutung scheint mir nicht haltbar zu sein. Denn Lessing war ja kein unabhängiger Kritiker, er wurde vom Theater bezahlt. So finden wir vielfach bei der Kritik von Schauspielerinnen, deren intime Beziehungen zu maßgebenden Personen er berücksichtigen mußte, an Stelle von offenem Urteil nur Eingeweihten verständliche Ironie. Auf die Tätigkeit des künstlerischen Leiters einzugehen, mußte ihm vollends sein Takt verbieten.

Dies nimmt natürlich Lessings Schrift nichts von ihrer Bedeutung (auf die weiter einzugehen aus dem Rahmen dieser Studie fällt), besonders wenn wir bedenken, in welcher Zeit sie entstand.

Noch 1763 hatte man des lieben Publikums willen am ersten Theater Wiens im Personenverzeichnis von Lessings „Miss Sara Sampson" statt Norton den unvermeidlichen Namen „Hanswurst" gesetzt.[20])

Maria Theresia war es also nicht gelungen, durch die 1751 erfolgte Einsetzung eines Censors, solchem Unfug völlig zu steuern, dies sollte einem ihrer treuen Anhänger vorbehalten sein. Als 1765 Kaiser Franz starb und die Landestrauer eine längere Schließung der Theater zur Folge hatte, war für die Theorie der Zeitpunkt zum Eingreifen gekommen. Der Mann, der dieses erkannte und die Fähigkeit besaß, es zu benutzen, war der Regierungsrat und Professor Jos. von Sonnenfels. Noch im

---

[18]) cf. Meinen Aufsatz „Löwen und Lessing" in „Masken" (Herausg. W. Schmidt-Bonn). Bd. III Düsseldorf 1907.

[19]) „Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrh. S. 109. (Theatergeschichtliche Forschungen. Herausg. Berth. Litzmann, Bd. 15). Hamburg und Leipzig 1898.

[20]) Ed. Wlassack, „Chronik des K. K. Hof-Burgtheaters", Wien 1876. S. 15.

selben Jahre gründete er eine Zeitschrift, in der er wider den Hanswurst und die Extempore-Darstellung zu Felde zog und für das regelmäßige Schauspiel eintrat. Als dann in der „Burg" wieder Vorstellungen stattfanden, beschloß er 1768, in Nachahmung der Tätigkeit des von ihm hochgeschätzten Lessing, durch ständige Kritik die Wiener Schaubühne auf eine künstlerische Bahn zu führen. Um dies mit mehr Nachdruck tun zu können, übernahm er bald die Stelle des Theatercensors. Einen wichtigen Platz in diesen Kritiken nimmt seine „Anrede an den Theatralunternehmer" ein[21]), bei der wir kurz verweilen wollen.

Gleich am Anfang betont Sonnenfels, nach der Zusammenstellung einer tüchtigen Truppe sei für eine Schaubühne wesentlich „die Ordnung, welche, sowohl in Vorschlagung der Stücke, als in Besetzung der Rollen und in den Proben beobachtet werden sollte". „Habe der „Vorsteher" nicht selbst die Fähigkeit, die Proben zu leiten, so solle er einen „Unteraufseher" anstellen, „auf dessen Einsicht und Unparteilichkeit er bauen könne". Die Tätigkeit eines solchen „Unteraufsehers" auf den Proben schildert er nun in einer für uns heute noch vielfach geltenden Weise, so daß ich nicht umhin kann, diesen Teil des einzigartigen Dokumentes wörtlich hierherzusetzen, umsomehr als der Kern seiner Ausführungen gerade in unseren Tagen eingehendste Beachtung verdient:

„Hat der Unteraufseher alle Angehör des Schauspiels[22]) in Ordnung gebracht; so tragen Sie[23]) ihm auch die Pflicht auf, bey den Proben das Ganze der Vorstellung zusammzupassen, die Bilder[24]) anzuordnen, die Zwischenspiele zu berichtigen; besonders aber dem weniger fähigen Teile der Schauspieler mit seinen Erinnerungen zu Hilf zu kommen — Erinnerungen soll er geben, und dieselben durch Gründe zu begleiten wissen, damit Überzeugung die Schauspieler vermöge, diesen Erinnerungen

---

[21]) I. v. Sonnenfels „Briefe über die Wienerische Schaubühne", Wiener Neudrucke 7. Herausg. von Aug. Sauer. Wien 1884. S. 197 ff.

[22]) D. h. Bestimmung der Besetzung, der Kostüme, der Dekorationen.

[23]) D. h. der „Vorsteher des Theaters".

[24]) D. h. die Stellungen der Schauspieler, nicht etwa die Dekorationen, s. o. Anm. 22.

Gehör zu geben, und sie in Ausübung zu bringen. Ein steifer Schulton würde die Truppe gegen die besten Lehren nur aufbringen: eine durch Höflichkeit gelinderte, und vielleicht nur fragweise eingestreute Anmerkung hingegen wird nicht nur williger befolget, sondern auch auf künftig behalten.[25]) Es sei aber auch jedem Mitschauspieler vergönnt, wechselweise Erinnerungen zu machen und niemand weise sie hochmütig von sich! Die Vollkommenheit einer Vorstellung läßt sich vielleicht nur von der allgemeinen Vereinbarung der Einsicht erwarten.

Jedoch, fast immer gibt es unter einer Anzahl geblähte Unwissende, die alle Erinnerungen von sich stoßen, weil sie sich über alle Erinnerungen erhoben glauben. An ihnen verliert der offenbarste Beweis seine Kraft; denn sie sind unfähig, überwiesen zu werden. Gegen diese möchte der Unteraufseher mit dem Ansehen des Vorstehers ausgerüstet, allenfalls berechtiget sein zu sprechen: befolgen Sie, was man Ihnen sagt!"

Aus dieser einheitlichen Auffassung des dramatischen Kunstwerks heraus ergibt sich dem Verf. naturgemäß als „Pflicht der Schauspieler" „zum Ganzen der guten Vorstellung alles Mögliche beizutragen: sie haben keinen abgesönderten Ruhm als denjenigen, daß jeder unter ihnen einen größeren Anteil zur guten Aufnahme des Ganzen beyzutragen beflissen sey".

Zunächst erscheint dies Programm des Sonnenfels fehlerfrei; man kann behaupten, daß nur nicht der geeignete „Unteraufseher" zur Stelle war, um diese Worte zur Tat zu machen.

Doch schon in sich birgt die Theorie die Achillesferse. Sonnenfels hält es nämlich nicht für wichtig, daß der „Vorsteher" selbst die Fähigkeit habe, das Spiel zu leiten, und vom „Unteraufseher" sagt er: „am schicklichsten wird eine solche Stelle durch einen Schauspieler besetzet".

Sonnenfels mag dies im Hinblick auf seine eigene Person so formuliert haben; als nämlich 1770 Graf Kohary an die Spitze des Theaters trat, setzte er sofort für die artistische Leitung ein Komitee ein „composée des directeurs de chaque spectacle et

[25]) Wir können täglich sehen, wie Schauspieler, die nur „abgerichtet" sind, bei öfteren Wiederholungen der Aufführungen in ihr eigenes Nichts zurückfallen.

des gens de goût".[26]) Unter Letzteren war Sonnenfels, die Leitung des Spiels hat er aber nicht übernommen, sie wurde seinen eigenen Forderungen gemäß Schauspielern übertragen. Wie es unter diesem Komitee um die Einheit des Spieles stand, das sagt uns der berufenste Kritiker.

Die Realzeitung vom 11. Mai 1775 schreibt nämlich: „am Ostermontag wurde im Burgtheater zum ersten Male „Mérope" nach Voltaire mit großem Beifalle gegeben. Die Vorstellung ist durch die Gegenwart des größten dramatischen Dichters und Kunstrichters, des Herrn Lessing, der sich ein par Wochen hier aufhält, merkwürdig geworden".[27]) Über diese Aufführung sagte Lessing später seinem Freunde Engel „... es herrschte keine Harmonie in ihrem Spiele. Einer hatte diesen, der andere jenen Dialekt und ein jeder seine besondere Spielart, wodurch das Ganze litte." [28])

Im selben Jahre aber war ein Brief in Deutschland angekommen, der verheißungsvollere Kunde brachte. Datiert war er vom 1. Oktober, Georg Christoph Lichtenberg hatte ihn aus London seinem Freunde Boie geschrieben. Folgende Stelle finden wir in ihm:[29]) „die Leute wollen nur ihn (den „isolierten Hanswurst" Weston) sehen. Mit Garrick[30]) ist es ganz anders, man will immer in ihm den wirksamen Teil des Ganzen, und den täuschenden Nachahmer der Natur finden".

Als dann im nächsten Jahre, 1776, auch in Deutschland die erste bedeutende Shakespeare-Aufführung stattfand — es war in Hamburg, Schröder ließ „Hamlet" spielen —, da brach sich die Erkenntnis Bahn, daß man von der Schaubühne nicht nur Befriedigung der Schaulust, nicht nur Verscheuchung müßiger Stunden zu fordern habe, sondern künstlerischen Genuß. Bisher hatte man auf den Brettern nur plumpe Possen

---

[26]) Wlassack a. a. O. S. 20.

[27]) Zu Lessings Ehren Erstaufführung von Voltaires „Mérope", — eine der entzückendsten Ironien der Weltgeschichte.

[28]) IV. 80. cf. S. 17 Anm. 1.

[29]) G. Chr. Lichtenbergs Vermischte Schriften. Neue vermehrte von dessen Söhnen veranstaltete Original-Ausgabe Bd. III, S. 202. Göttg. 1844.

[30]) cf. Anm. 6.

gesehen, unnatürliche Tiraden gehört oder sich von unkünstlerischem Abklatsch des Lebens rühren lassen[31]) — hier traten zum ersten Male mit überwältigender Schärfe entgegen die „Heimlichkeiten der menschlichen Natur". Die moderne dramatische Kunst war aus der Wiege gehoben, das Theater wurde ein Kunstinstitut.

Schröder, der es zu diesem Range erhob, war vom ersten Augenblick seiner Selbständigkeit an für die Kunst eingetreten. Schon 1772 hatte er es gewagt, „Emilia Galotti" aufzuführen, hielt es aber für notwendig,[32]) zuerst noch als Prolog „ein Wörtchen im Vertrauen" zu sprechen:

„Was macht die Kunst?" wird bald der Prinz den Maler fragen —
„Sie geht nach Brod", wird Conti sagen —
Wohl uns, wenn Hamburg dann mit Lessings Prinzen spricht:
Das soll sie nicht! Das soll sie nicht!
In unserem Gebiete nicht!

Nach solchen Worten wird es uns nicht mehr wundern, daß dieser Theaterleiter auch die grundlegende Formel für den Beruf des Schauspielers ausgesprochen hat. Daß dieser mehr tun müsse, als deklamieren und seine Muskeln so einzustellen, daß die Leute lachen oder weinen, hatte schon Ekhof empfunden, der erste Menschendarsteller der deutschen Bühne. Doch Schröder tat den entscheidenden Schritt vorwärts: „es kommt mir garnicht darauf an, zu schimmern und hervorzustechen, sondern auszufüllen und zu sein. Ich will jeder Rolle geben, was ihr gehört, nicht mehr und nicht weniger".[33])

---

[31]) Die die Regel bestätigenden Ausnahmen hießen Emilia Galotti und Minna von Barnhelm.

[32]) Wie angebracht Schröders Vorsicht war, bezeugt uns der weltkluge H. P. Sturz („Kleine Schriften", herausgg. und eingeleitet von Franz Blei. Lpz. 1904): „Ich versäume die Stücke des Molière nie und finde das Haus gewöhnlich einsam und leer: ein schlimmes Zeichen für den heutigen Geschmack". (1772, die Zeit, in der die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen" beendet ward.)

[33]) F. L. W. Meyer, Friedrich Ludwig Schröder I. S. 338. Hamburg 1819 und 1883.

Der Einfluß seiner Theorie auf seine Praxis ist schon äußerlich erkennbar. Für die Erstaufführung des „Hamlet“ studierte er die Titelrolle seinem Schüler Brockmann ein und begnügte sich selbst mit der Rolle des Geistes, die ja auch Shakespeare selber gespielt haben soll. (Daß ihm die Titelrolle nicht fern lag, beweist sein Auftreten in ihr nach dem Abgange Brockmanns).

Schröder hätte aber nicht der geniale Schauspieler und Regisseur sein müssen, um nicht zu erkennen, wo seine Schwäche war. Was ihm fehlte war literarisch-dramaturgische Schulung. (Daß er erfolgreicher Dramatiker war, spricht natürlich keineswegs gegen diese Behauptung.) Er bezeichnet selber seine eigenen Shakespearebearbeitungen als „Zusammenpfuscherey“, es rühren ja auch nicht alle, die ihm meist zugeschrieben werden, von ihm allein her.[34]) So ließ er sich von Bürger den „Macbeth“, von Gotter den „Kaufmann von Venedig“ bearbeiten. Letzteren wollte er als ständigen Dramaturgen gewinnen, hatte aber bei ihm eben so wenig Glück, wie bei seinen andern literarischen Beratern.

Als Regisseur hatte er zwar versucht, durch die Einführung von „Leseproben“ seinen Schauspielern den geistigen Gehalt der Stücke näher zu bringen. Auf der Bühne aber mußte er bei einer minimalen Anzahl von Proben die Ausarbeitung der jeweiligen Rolle den Schauspielern fast ganz überlassen, da seine Hauptarbeit die Fundierung der Schauspielkunst überhaupt sein mußte. „Er hat die gespreizte französische Deklamation gestürzt und das natürliche Sprechen im höheren Drama eingeführt, das einfache maßvolle Charakterisieren, den ehrlichen Ausdruck für Scherz und Ernst.“[35])

Schröder hat also als Ahnherr der heutigen Regiekunst zu gelten. Er hatte, als Einzelner, entkräftet, was kurz vorher der Mann ausgesprochen hatte, der Diderots Nachfolger geworden war: „der Handlanger gehorcht dem Baumeister, der Violinist dem Komponisten, der Gerichtsdiener dem Richter, der Soldat dem Feldherrn: Schriftsteller, unglücklicher in ihrer Laufbahn

---

[34]) „Schröder und Gotter“. Eingeleitet und herausg. von B. Litzmann, Hamburg und Leipzig 1887.

[35]) IV 121. cf. S. 17 Anm. 1.

als jede andere Menschen, sehen die Komödianten ihnen öffentlich die Spitze bieten".

Dieser Satz findet sich in einem „neuen Versuch über die Schauspielkunst", [36]) sein Herausgeber, Goethe, meinte: „das Buch mag immer für Deutschland brauchbar sein, das in den Taschen seiner französischen Pumphosen viel Wahres, Gutes und Edles mit sich herumträgt".[37])

Für uns steht es da, wo Mercier — denn er war der Verfasser — auf die Tätigkeit des Regisseurs eingeht. Diese einzigartige Ergänzung zu den Sätzen des Sonnenfels (s. o.) lautet: „. . . ich will hier die Komödianten nur als vorstellende Personen betrachten, und als solche verlang ich garnicht, daß sie dem Dichter untergeordnet seyn sollen, weil jedes untergeordnete Talent von seinem Schwung und seiner Kraft verliert. Aber noch viel weniger darf der Dichter dem Schauspieler untergeordnet seyn. Sobald dieser sich zum Richter aufwirft, so wird er in gleicher Zeit ein unwissender, hochmüthiger und lächerlicher Richter seyn; dies bezeugt die Erfahrung täglich. Man muß also eine Mittelmacht (sollte dieses Wort hier auch Lachen erwecken) ausfindig machen, die, weder das Interesse des Dichters noch des Schauspielers erwägend, zu dem einen sagen könnte: die Eigenliebe hat Euch verblendet, und zum andern: seht, das verdient vor dem Publikum aufgeführt zu werden".

Hier sind wir an einem einschneidenden Punkt in der Geschichte der Theaterleitung angelangt. Das Wort „Mittelmacht" ist gefallen, das Hauptmerkmal des Theaterleiters, das seinen Beruf überhaupt erst zu einem künstlerischen macht. Doch der erste Mann, der es aussprach, mußte hinzusetzen, „sollte dieses Wort hier auch Lachen erwecken"; denn bisher hatte es noch keine solche Mittelmacht gegeben. Die Männer, die mit einer Theaterleitung in Berührung gekommen waren, hatten stets eine ausgesprochen literarische, eine ausgesprochen schauspielerische oder gar eine ausgesprochen geschäftliche Physiognomie gehabt.

---

[36]) „Neuer Versuch über die Schauspielkunst", aus dem Französischen. Mit einem Anhang aus Goethes Brieftasche. Lpz., im Schwickertschen Verlage 1776. S. 455.

[37]) ib. S. 485.

Noch über ein halbes Jahrhundert sollte es dauern, ehe der Mann auftrat, dem es vergönnt war, der theoretischen Forderung der „Mittelmacht“ praktische Geltung zu verschaffen.

Kapitel II

Von Fortsetzern

Doch wie, der Mann, der uns jetzt in der Geschichte der Theaterleitung entgegentritt, der Reichsfreiherr Heribert von Dalberg, der Mannheims Bühne leitete, der war ja kein Literat,[1]) der war ja kein Schauspieler — sollte der nicht schon eine „Mittelmacht“ in des Wortes ausreichendster Bedeutung gewesen sein?

Vielleicht wäre er es gewesen, dieser feingebildete Kavalier, — in dem Sinne Merciers. Denn zwischen Dramatiker und Schauspieler hatte dieser ja eine „Mittelmacht“ gefordert. Wenn er also auch das Grundprinzip ausgesprochen hatte, so hatte es doch noch bei ihm einen primitiven handwerkerlichen Sinn. Denn ein Handwerker ist der Theaterleiter und Regisseur, der nur zwischen Dramatiker und Schauspieler eine Macht sein will. (Am besten zeigt sich das darin, daß er in diesem Falle nicht einmal zwischen diesen, sondern überhaupt nur zwischen Schauspielern eine Mittelmacht sein wird.) Für den künstlerischen Regisseur aber wird der Schauspieler lediglich Material[2]) sein, Mittel zur Macht. Eine Mittelmacht aber wird solch Regisseur sein zwischen dem Dramatiker und — dem Zuschauer.

Wenn also auch Dalberg kein Literat und kein Schauspieler war, so war er doch keine Mittelmacht, denn er neigte mehr zur passiven Seite des Zuschauers. Dieses zeigte sich darin, daß sich seine Tätigkeit weniger auf das grade in Vorbereitung befindliche Stück bezog, sondern daß er durch nachträgliche Kritik auf weitere Aufführungen produktiv wirkte und die Schauspieler

---

[1]) Wenn er auch Dramen schrieb und bearbeitete.

[2]) S. Anm. 3 auf S. 7.

weniger anhielt in den Geist einzelner Rollen, sondern in den der Schauspielkunst überhaupt einzudringen.[3])

In der Entwickelung der dramatischen Kunst ist aber gerade eine solche Tätigkeit außerordentlich segensreich gewesen, galt es doch zunächst noch nicht neue Bahnen zu weisen, sondern die vom großen Schröder gewiesenen zu befestigen und auszubreiten. Dies aber hat der Reichsfreiherr in geradezu idealer Weise getan, denn es war sein Grundprinzip Alles der „Vollkommenheit des Ganzen"[4]) unterzuordnen.

Doch das Prinzip der „Vollkommenheit des Ganzen" birgt stets eine große Gefahr in sich. Es wird schwer vermeidlich sein, die Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Aufführungen zu wahren und doch bei den verschiedenen Stücken die Stilunterschiede nicht zu verwischen. So wurde auch in Mannheim kein Stil für das bürgerliche Schauspiel und kein Schiller-Stil entwickelt, sondern ganz allgemein der sog. „Stil der Hamburgischen Schule"[5]), und da, wie sich das von selbst versteht, nicht Schiller und Goethe, sondern Iffland und Kotzebue den Hauptplatz im Spielplan einnahmen, mußten die „Räuber" es sich gefallen lassen, im Stil der „Jäger" gespielt zu werden. Typisch ist hier ein Satz aus Schillers Kritik einer Mannheimer Learaufführung: [6]) „Madame Rennschüb behagt mir zehnmal besser in ihren guten Weibern als in ihren schlechten Prinzessinnen".

Hier also mußte der Mann einsetzen, der die Entwickelung weiterführen wollte. Er mußte den „schlechten Prinzessinnen" zu ihrem Rechte verhelfen, den Vertreterinnen des hohen Kothurn. Auf den Schauspieler Schröder war der Kritiker Dalberg gefolgt, weiterführen mußte jetzt ein Poet. Er hieß Goethe.

Um den Einfluß gerecht zu werten, den dieser Mann auf die Bühnenpraxis seiner Zeit ausübte, dürfen wir vor allen Dingen

---

[3]) Martersteig, „Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters." Mannheim 1890. Walter, „Archiv und Bibliothek des Großh. Hof- und Nationaltheaters in Mannheim." Leipzig 1899.

[4]) Koffka „Iffland und Dalberg", S. 321. Leipzig 1865.

[5]) Die speziell „Mannheimer Schule" dürfte zur „Hamburgischen" nicht im Gegensatz stehen, sondern als ihr Ausläufer zu betrachten sein. cf. Martersteig, „Das deutsche Theater im 19. Jahrh. S. 143. Lpz. 1904.

[6]) Säk. A. XVI, 298.

nicht außer Acht lassen, daß er als Dilettant an der Spitze eines Provinztheaters stand. Das Hauptmerkmal eines Kunst-Dilettanten ist technisches Unvermögen.

Als der Schauspieler Genast in einer Probe vom Regisseur Goethe getadelt wurde und sich die Frage erlaubte „Exzellenz, wie soll ich's denn nur machen", erhielt er die Antwort — „anders!" Als der Schauspieler sich nicht zu helfen wußte, machte es der Regisseur auf der Bühne vor, — und ein älterer Kollege flüsterte dem Novizen zu, „wenn wir nach Hause kommen, werde ich dir schon erklären, wie es Goethe meint".[7])

Aus dieser technischen Unerfahrenheit des jungen Theaterleiters, der nie Gelegenheit gehabt hatte, große Schauspieler zu bewundern und an ihnen zu lernen, ergab sich das falsche Lehrprinzip, das vergaß, daß Darstellen die Aufgabe des Schauspielers ist. Hermann Bahr sagt:[8]) „Goethe und Schiller haben sich verleiten lassen um anderer Künste willen, die ihnen mehr waren, die Kunst des Schauspielers zu vergewaltigen. Statt, wie es auf ihrem Wege lag, ihn bis zu plastischen Wirkungen oder doch bis dicht an die Grenze zu führen, wo die Plastik beginnt, haben sie ihm gewaltsam die Gesetze der Plastik aufnötigen wollen, unter welchen seine ganz andere Natur verkümmern muß".

Keineswegs aber führten die Gesetze der Plastik zur Zersplitterung des dramatischen Kunstwerks auf der Weimarer Bühne. Wie für Schröder und Dalberg so war auch für Goethe Einheit des Kunstwerks das Ziel. Nur war es kein dramatisches Ineinander, das erstrebt wurde, sondern plastisches Nebeneinander. Es kam kein „Zusammenspiel" in Frage, auf das Schröders und Dalbergs Prinzipien hinwiesen, sondern etwa ein „Voneinanderspiel". Das eiserne Band aber, das die Figuren auf der Bühne zusammenhielt, war das Wort der Texte. Eingeübt wird es, wenn es isolierte Bedeutung hat wie in unserem Falle, am erfolgreichsten in Leseproben.

---

[7]) Genast, „Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers." Alte Ausg. S. 232 f.

[8]) Bahr, „Glossen zum Wiener Theater", S. 241. S Fischer 1907.

Bei der Behandlung des Wortes war es Goethes Prinzip, dem naturalistischen Ausdruck Hamburg-Mannheims die „sublimen Versmaße“ entgegenzustellen. Daß der dadurch geschaffene „Weimarische Stil“ nun wieder seinerseits ins Extrem, in den Chant der Franzosen, verfiel, war durch die Stellung Goethes als Provinztheaterdirektor bedingt. Denn den Ausgleich[9]) zwischen dem Wollen und dem Können des genialen Dilettanten herzustellen, hätten einzig und allein schauspielerische Individualitäten vermocht. Diese aber waren für ihn aus pekuniären Gründen unerschwinglich: Iffland ging von Mannheim nach Berlin.

Dies nun ist Goethes Hauptverdienst um die Theaterleitung: als erster hat er in systematisch geleiteten Proben das dramatische Kunstwerk aufgebaut.

Die Grenze des Verdienstes liegt darin, daß er den Aufbau für vollendet hielt nach der fertigen Ausgestaltung des Wortes: nach der Abhaltung der Leseproben. Die weitere Tätigkeit auf der Bühne selbst war für ihn lediglich die Übertragung des bereits gewonnenen Resultates, also eine handwerkerliche Arbeit, der er sich selbst nicht zu unterziehen brauchte. Nur bei der ersten Bühnenprobe war er zugegen, doch mehr als passiver Zuschauer und bei der Hauptprobe erschien er wieder, um nachzusehen, ob die Übertragung fertig sei und dem Hofe vorgespielt werden könne.

Doch sehen wir ganz davon ab, daß in Weimar das Plastische und das Rhetorische allzu sehr im Vordergrund standen, so bleibt, daß hier einmal der Versuch gemacht wurde, auf Grund rastloser Geistesarbeit die Bühne aus den Schlacken des Alltages in die reinen Regionen der Kunst zu erheben.

Solch Bemühen wird zunächst einen segensreichen Einfluß auf die Konkurrenz ausüben.

---

[9]) Daß Goethe solch Ausgleich wünschenswert schien und daß es falsch ist, die von Eckermann skizzierten „Regeln für (Weimars!) Schauspieler“ als allgemeine Postulate Goethes hinzustellen, beweist sein Bemühen, Iffland, den Vertreter naturalistischer Spielweise, für Weimar zu gewinnen, und das hohe Lob, das er jenem nicht nur in bürgerlichen Rollen zuerkannte, sondern selbst in der des Egmont.

Für uns kommt dies insofern in Betracht, als durch die regelmäßige Aufnahme der Dramen Schillers in den Spielplan Weimars der Berliner Hoftheaterdirektor Iffland gezwungen wurde, diese in möglichster Vollendung auf seiner Bühne zur Darstellung zu bringen. Diese Aufführungen waren für Schiller, wie er selbst aussprach,[10]) die eigentlich wertvollen, da sie mit weit reicheren Mitteln auf ein viel zahlreicheres Publikum wirkten.

Doch noch wichtiger als die Wirkung auf die Konkurrenz wird stets die Beeinflußung des Faktors sein, der die Zukunft in Händen hält: ich meine die Jugend.

Diesmal waren es drei Studenten, die häufige Fahrten nach Weimar unternahmen, Schreyvogel, Klingemann und Immermann sind ihre Namen.

In den beiden ersten treten uns nun zum ersten Mal zwei Männer entgegen, die in der künstlerischen Leitung eines Theaters ihre Lebensaufgabe erblickten, die in Wahrheit eine „Mittelmacht" waren. Schreyvogel gelang es, das Wiener Burgtheater durch planvolle Inscenirung unter ständiger Rücksicht auf die „Harmonie des Ganzen" zu ungeahnter Höhe zu erheben. Groß sind auch seine dramaturgischen Verdienste, er hat den ursprünglichen Text der meisten Dramen Shakespeares auf die Bühne gebracht, während bisher Aufführungen „nach Shakespeare" die Regel waren. Doch da er durch Censor und Vorgesetzte sehr gehemmt wurde, vermochte er sich nicht seinen Fähigkeiten gemäß durchzusetzen; im Großen und Ganzen blieb sein Einfluß auf Wien beschränkt. Hier aber legte er den Grund, auf dem weiter gebaut werden konnte.

Daß auch Klingemanns Einfluß beschränkt war, lag ebenfalls weniger, wie auch seine theoretischen Schriften bezeugen, an seinen Fähigkeiten, sondern an der Ungunst des Ortes und der Zeit. Von dem kleinen Braunschweig konnten keine großen Reformen ausgehen, noch dazu von einem Manne, der doch

[10]) cf. Alfred Schmiedens Rostocker Diss. „Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Königliche Nationaltheater. zu Berlin. Erster Teil: Wilhelm Tell. S. 6 (Egon Fleischel, Berlin 1906).

auch nur ein „Angestellter" war. Immerhin werden wir später, wenn wir von den Bestrebungen des 20. Jahrhunderts berichten werden, auf den Dr. jur. Klingemann noch zurückkommen müssen.

Der dritte im Bunde ist eine der tragischsten Figuren in der Geschichte der dramatischen Kunst. Karl Immermann war zwar keine „Mittelmacht", wie die Theorie sie zunächst fordert, denn auch er war Poet. Wenn ihm dieser auch zuweilen ein Schnippchen schlug, so gelang es ihm doch in dem kleinen Düsseldorf ein Theater zu leiten, von dem Richard Fellner in einer „Geschichte einer deutschen Musterbühne" (Cotta 1888) berichten konnte. Die Tragik liegt darin, daß in dem Moment, wo es sich ausweisen sollte, ob er wirklich der Mann sei, der gesamten deutschen dramatischen Kunst den Stempel seiner Persönlichkeit aufzudrücken — er war nämlich zum Leiter des Berliner Hofschauspiels ausersehen —, der Tod allen Plänen ein Ende machte.

So sehen wir diese drei Männer, die wir wohl Goethe-Epigonen nennen können, zwar als Theaterleiter ihre hauptsächlichsten Erfolge erzielen, in der Entwickelung aber müssen sie sich mit Episodenrollen begnügen.

Übersehen wir nun diese ganze Entwickelung noch einmal, so sehen wir, daß die Männer, die entscheidend eingriffen, entweder (wie Schröder) Praktiker ohne theoretische oder (wie Goethe) Theoretiker ohne praktische Fähigkeiten waren. Keiner war also die „Mittelmacht", die jener Mercier gefordert hatte.

Doch dann kam Heinrich Laube. —

Zweiter Teil

„Heinrich Laubes Prinzip der Theaterleitung"

Alle Welt glaubt über das Theater reden und urteilen zu können; es scheint sich von selbst zu verstehen, daß hier ein Jeder von Hause aus Kunstkenner ist, und doch wissen die Allerwenigsten, worauf es ankommt." Tieck.

Erste Abteilung:

Die Grundlagen

Kapitel I

Die Grundlagen des Theaterleiters

Zunächst wollen wir einmal zusehen, woraufhin Heinrich Laube Burgtheaterdirektor wurde.

Die äußeren Anlässe und das Zustandekommen des Vertrages darzustellen, würde aber über unsere rein dramaturgische Behandlung hinausgehen, umsomehr als wir hier auf die Forschungen von H. Houben[1]) und A. von Weilens Aufsatz in der „Neuen Freien Presse" Nr. 12 782 „Laubes Berufung an das Burgtheater" verweisen können. Für uns handelt es sich lediglich um innere Begründung.

Als man in Dresden den Dramatiker Gutzkow zum Dramaturgen des Hoftheaters ernannt hatte, schrieb dieser seiner Gattin:[2]) „für mich war:

---

[1]) Einleitung des Herausgebers (H. H. Houben) zu Heinr. Laubes ausgewählte Werke in 10 Bänden. Leipzig, Max Hesses Verl. o. J. (1906) zitiert I—X.

1. Die Abneigung der Schauspieler
gegen Laube.

— — — — — — — — — —

5. Dittmarschs Furcht vor Laube und die Hoffnung aller am jetzigen Schlendrian Beteiligten, daß ich in ihrer Beseitigung vielleicht milder zu Werke gehen würde."

— — — — — — — — — —

Aus diesen Zeilen erhellt zur Genüge, das man schon damals in Dresden sich völlig klar war, wer der berufenste Nachfolger Ludwig Tiecks sei. Zu dieser Erkenntnis war man durch die kritische und dramatische Tätigkeit Heinrich Laubes gelangt. Bevor wir versuchen, diese Vorstudien des Bühnenleiters ganz kurz zu charakterisieren, dürfte es zweckmäßig sein, ebenso kurz die Stellung zu beleuchten, die damals der Bühne gegenüber der Mensch Heinrich Laube einnahm.

§ 1. Der Mensch.

Da mag es zunächst erwähnenswert sein, daß er schon als 12jähriger Knabe — im Gegensatz zu seinen meisten Altersgenossen — das Theater nicht vom Zuschauerraum aus kennen lernte, sondern dem Requisiteur zwischen den Kulissen einer Wanderbühne an die Hand ging, als diese in seiner Vaterstadt einige Vorstellungen gab. Er sah also von vornherein, daß die Bühne nicht nur eine Welt idealen Genusses ist, sondern auch realer Arbeit. In seiner weiteren Entwickelung bis zu seinen ersten Erfolgen als Dramatiker taucht sein Theaterinteresse nur sporadisch auf, bloß äußerlich war es aber nie. So trat bei ihm nie der meist kindliche Wunsch in den Vordergrund, Schauspieler zu werden, wohl aber las er Schillers Dramen vor, als Gymnasiast in Glogau. Hier gab es eine „Schmiere", Heinrich Laube mied sie: ein weiterer Beweis, daß ihn die Welt der Schminke und des Puders nicht um ihrer selbst willen anzog.[2]) In der Einleitung der „Monaldeschi", seinem ersten bühnenwirksamen Drama, heißt

[2]) H. H. Houben „Gutzkow-Funde", Berlin 1901.

es (II, 21): „ich habe niemals, auch wenn ich voll Interesse für das Theater war, einer mittelmäßigen Darstellung den geringsten Geschmack abgewinnen können. Wie viele Leute wollen Theater um jeden Preis, wie vielen ist ein schlechtes Theater wenigstens die Quelle des Scherzes! Ich kann bei solcher Gelegenheit nicht lachen, sondern empfinde nur die Demütigung, daß ein Edles entwürdigt wird. Ist dies Pedanterie, oder ist es ein Zeichen, daß ich eigentlich stets den tiefsten Anteil an dramatischer Kunst genommen? Ich kann es nicht sagen. Jetzt freilich weiß ich (1845), daß seit langer Zeit nicht das Theaterwesen, sondern das dramatische Wesen mich gefesselt, und daß ich ein sogenannter Theaternarr niemals gewesen . . .", kurz, das Theater war ihm eine „Kunstanstalt" (A. 7). In seiner „Geschichte der deutschen Literatur"[3]) mußte er aber feststellen, „das Theater an sich hat noch keineswegs die Bedeutung erlangt, als ein reiches selbständiges Institut rückwärts auf unsere Literatur zu wirken, es ist noch immer kein eigenes organisches Leben unserer ästhetischen Bildung. Es reizt nur als unbestimmte Öffentlichkeit den einzelnen Dichter, und die allgemein anerkannte Bedeutung desselben ist vielmehr die einer geselligen Unterhaltung als die einer ästhetischen".

Wie sehr Laube hier im Recht war, zeigt uns auch eine Bemerkung Heinrich von Treitschkes aus dieser Zeit (in seinem schönen Aufsatz über Friedrich Hebbel. „Ausgewählte Schriften" II. S. 329. Lpz. 1907): „. . . versuchet, in einem Kreise gebildeter Männer die triviale Wahrheit zu verfechten, daß die Kunst für ein Kulturvolk täglich Brot, nicht ein erfreulicher Luxus sei, — und Widerspruch oder halbe Zustimmung wird euch lehren, wie arg der Formensinn verkümmert ist in diesem arbeitenden Geschlechte. Es ist nicht anders, der ungeheuren Mehrzahl unserer Männer gilt die Kunst nur als eine Erholung, gut genug, einige müde Abendstunden auszufüllen".

Am schönsten aber zeigt sich des Menschen und Literaten Laube Stellung zur dramatischen Kunst in zwei Sätzen, die sein Credo als Kritiker sind (aus dem Leipziger Tageblatt von 1844,

---

[3]) Stuttgart. Hallbergersche Verlagshandlung 1839—40. Bd. 3. S. 215

A. 52):[4]) „Ich möchte so gerne, daß dieses anmutige und wichtige Leipzig auch anmutig und wichtig sei durch sein Theater. In diesem Sinne werde ich nicht leicht tadeln, wo der Tadel nicht eben zur Fördernis nötig ist, ich werde nicht streben, pikant zu sein, denn das ist schwer vereinbar mit wohlwollender Kritik, ich werde schlicht und kurz niederschreiben, was mir wahr und nötig zu sein scheint".

§ 2. Der Kritiker.

Dieses Credo führt er noch näher aus in seiner Literaturgeschichte (a. a. O. IV 99), er wendet sich nicht nur gegen „ausdruckslose Theaterkritik", sondern auch gegen die, die „manches Geistreiche" sagt, „aber wenig Förderndes". Unter Letzterer verstand er eine Kritik vom literar-historischen Standpunkt aus. „Die übertreibend literarische Besprechung eines Theaterstücks war stets in Deutschland zu Hause, und hat dem Theater zahlreiche Stücke zerschlagen. Es könnte ja der literarischen Gewissenhaftigkeit Rechnung getragen werden, ohne daß der Maßstab für die Bühne zugeschüttet würde". (VII. 138.) (So spricht er auch von „aparten Literarhistorikern, die aus Funden Raritäten machen, um sich ihren eigenen Weg wertvoll zu machen und warnt vor den „hundertfachen Waldesdickungen der Theorie" A. 217). Er nennt sie eine „unreife Theaterkritik", weil sie einen Hauptpunkt, die dramatische Technik, überhaupt nicht berücksichtigt, weil sie die Handlung, nicht aber die Handlung, wie sie im Organismus des Stückes sich darstellt, nein die Handlung im allgemeinen, also eine ganz falsche betrachtet. (A. 218; V. 213.) Er selbst nun war bemüht, stets nur produktive Kritiken zu geben, daher betrachtete er zunächst nie die Dramen selbst — so schreibt er in einer „Faust"-Kritik (A. XV.) „Zu dem Ruhme der Dichtung noch etwas zu sagen, hieße Wasser in das Meer gießen" — sondern deren Darstellung, für die er, der Laie, einen außergewöhnlich scharfen Blick zeigte.

---

[4]) „Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von Heinrich Laube." 2 Bände. Herausgg. von A. von Weilen als Bd. VII u. VIII der Schriften der Ges. f. Theatergeschichte. Privatdruck. Berlin 1906. Zitiert „A".

Ich möchte einem Mißverständnis vorbeugen: Literarhistoriker (von sog. „Berichterstattern“ sehe ich natürlich hier ganz ab) pflegen in ihren Theaterkritiken Kritik der Darstellung mit Kritik der Schauspieler zu identifizieren, besten Falls berücksichtigen sie die dramaturgische Einrichtung des Textes und die theoretische Arbeit des Regisseurs, die nicht nur von diesem, sondern vom Dekorations- und Figurinenmaler und vom Maschineriedirektor in Praxis umgesetzt wird. Bei einer solchen Auffassung muß naturgemäß eine in sich abgeschlossene Kritik des Textbuches im Vordergrund stehen. Unter Kritik der Darstellung verstehe ich nun Kritik der praktischen Arbeit des Regisseurs, für den Schauspieler, Text und Inscene nur Mittel sind, während sein Zweck ist, durch Ineinandergreifen aller Mittel das vom Dichter teils geschaffene, teils aber nur angedeutete Kunstwerk konkret aufzubauen.[5]) Daß für Heinrich Laube Kritik der Darstellung und Kritik der Schauspieler nicht identisch war, zeigt deutlich eine Stelle im Leipziger Tageblatt (A. 6.): Bei seinen Kollegen findet er „. . . ein Erschöpfen der erschöpften Redensarten: „Mad. X. entzückte“ — „Herr Y. entsprach allen Ansprüchen“ — „Mad. Z. bezauberte durch die Virtuosität ihres Spieles“ — „Herr Tz. riß unwiderstehlich fort“ usw. Einmal ist's dabei nun, als ob Theater und Kritik nur der Schauspieler wegen da sei“.

Dies bis ins kleinste Detail nachzuweisen, verbietet sich aus Gründen der Anordnung, denn schon in den Schriften des Kritikers waren viele Prinzipien des Direktors wenigstens im Keime vorhanden. Um Wiederholungen möglichst zu vermeiden, dürfen wir daher nichts vorweg nehmen. Es sei wieder betont, daß für uns Heinrich Laube in zweiter Linie, die künstlerischen Prinzipien aber in erster Linie stehen. Es mögen daher nur wenige Schlaglichter den praktischen Blick des Kritikers bekunden.

[5]) Als Probe- (nicht etwa Muster-) Beispiel einer solchen Kritik diene mein Aufsatz „Witkowskis Faust in Leipzig“ („Die Schaubühne“, Herausgeber S. Jacobsohn III. 412, Berlin 1907) und als Ergänzung mein „Nora“-Artikel (Dramaturg. Blätter, Herausgb. K. L. Schröder I. 12. Wien 1905), der in seiner descriptiven Würdigung schauspielerischer Leistung im Gegensatz steht zu der normativen Tendenz der meisten Zeitungsliteraten.

So erkennt er, daß das Theater sein jeweiliges Publikum berücksichtigen müsse (A. 9, 20), und bedauert, daß die schlechte Form des Theatergebäudes den notwendigen Kontakt so erschwere (A. 8).

Wir finden ferner Bemerkungen über schauspielerische Technik. Schon in einer seiner ersten Kritiken, die 1829 in den „Freikugeln" erschien, belehrte er den Schauspieler, daß er die pathetische Sprache in „Kabale und Liebe" nicht noch durch eigenes Pathos auf die Spitze treiben dürfe (A. XIII). Demgemäß lobte er den geschickten Kontrast zwischen Ton und Inhalt, der einer jungen Schauspielerin in der Wahnsinnsscene des „Faust" gelingt: „die meisten Schauspieler schrauben den Wahnsinn zum Pathos, zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft. — . . . Dlle. Wagner sprach den Anfang ihres Wahnsinns mit derselben Stimme, mit der sie kurz zuvor ihre Liebesgedanken gesprochen, dieser grauenhafte Gegensatz zwischen Irrsinn und Natürlichkeit bringt die größte Wirkung hervor . . . ." (A. XIX).

In einer Kritik von Victor Hugos „Maria Tudor" erklärt er sich (A. XXII) den geringen Erfolg zumeist aus dramaturgischen Fehlern, er vermißt Striche und bemängelt die Übersetzung. Bei dieser Gelegenheit tadelt er auch das Tempo der ganzen Aufführung, er geht also auf praktische Regiearbeit ein — dies erscheint mir besonders beachtenswert. Er spricht von „Darstellungen, die ungenügend sind, weil sie oberflächlich einstudiert werden" (A. 32), weist auf die Wichtigkeit eines tüchtigen Regisseurs hin (A. 31), und „ein klarer Geist der Ordnung und Sorgfalt, der mit sicherer Fähigkeit die Teile ineinander reiht" (A. 6) erscheint ihm als höchst schätzenswert; ja er erkennt sogar den Regisseur als ausschlaggebenden Faktor an. So schreibt er dem Fürsten von Pückler-Muskau (cit. Broßwitz a. a. O. S. 41) über die Aufführung seines Lustspiels „Rokokko" in Dresden: „sie haben dort kein Zeug und b e s o n d e r s keine Regie für das Stück".

Die Krone seiner vordirektorialen Kritik sind seine „Briefe über das deutsche Theater",[6]) in denen er schon die Grundlagen

[6]) Sie sind in „A" und in „IV" abgedruckt: ein Beweis für die Organisation der wissenschaftlichen Arbeit in Deutschland!

einer Theaterleitung darlegt. Zu diesen Erkenntnissen war er außer durch seine Tätigkeit als Kritiker aber auch durch die als Dramatiker gelangt. Bei ihr müssen wir daher einen Moment verweilen.

§ 3. Der Dramatiker.

Auf die Dramen selbst einzugehen, erübrigt sich, da sie für die lebendige Bühne nicht mehr in Betracht kommen. Wir haben es hier lediglich mit der statistischen Tatsache zu tun, daß Heinrich Laubes Dramen infolge einer stupenden Technik seinerzeit große Erfolge errangen. Auch diese Technik brauchen wir hier nicht zu berücksichtigen,[7]) in einer Geschichte der dramatischen Technik, die im Gegensatz zu der von Gustav Freytag eine Unterabteilung einer „Psychologie des Theaterpublikums" sein müßte, wäre darauf hinzudeuten, daß Eugène Scribe in Deutschland einen gelehrigen Schüler, namens Heinrich Laube, gefunden hatte. Immerhin diene zur Charakteristik seiner Dramen, was Friedrich Hebbel über eins der wirksamsten sagte (Tagebücher Hist.-krit. Ausg. XI. 302): Struensee kam „vor lauter Handeln nicht zum Denken".

Für uns aber wichtig sind die Erfahrungen, die Laube bei den Aufführungen seiner Dramen machen konnte. Sein oberster Grundsatz war hier, „das Stück lebt erst, wenns gegeben

---

[7]) Dies wäre die Aufgabe von F. Broßwitz gewesen, der (im Verlag H. Fleischmann, Breslau 1906) eine Diss. „Heinrich Laube als Dramatiker" veröffentlicht hat. Er hätte in erster Linie nachweisen müssen, in wiefern Laubes Technik von seinen Lehrmeistern (außer von Scribe von dem „Kabale und Liebe"-Dichter) beeinflußt wurde, und ob sie selber produktiv war. Er hat aber das Technische dem Literarischen gegenüber ganz in den Hintergrund treten lassen und so eine überaus fleißige, ihrem Wert nach so gut wie illusorische Arbeit geliefert. Oder ist es wirklich von irgend welcher Bedeutung für uns, daß Broßwitz im Gegensatz zu dem Laubebiographen Houben ein vollständiges Verzeichnis der französischen Lustspiele gibt, die Laube für die deutsche Bühne eingerichtet hat, besonders wo er es selber unterlassen hat, die Bearbeitungen heute noch lebendiger Dramen von Shakespeare, Kleist usw. zu besprechen? Leider ist die Auffassung von der Statthaftigkeit solcher antiquierten Themen zum mindesten eine geteilte, hat doch Prof. Georg Witkowski in seine bei Hesse in Lpz. erscheinende Sammlung „Die Meisterwerke der deutschen Bühne" Dramen von Uhland und Körner aufgenommen.

wird."[8]) Zu diesem Zwecke hält er Striche für unbedingt erforderlich. Ganz entsetzt sagt er von der ersten Aufführung seiner „Monaldeschi", daß man „unbegreiflicherweise nichts gestrichen und 4½ Stunden gespielt hatte — ich, der Autor hätte es nicht ausgehalten!"[9]) Um Wiederholungen dieses Fehlers vorzubeugen, ließ er später in den Bühnenmanuskripten seiner Dramen gleich die überflüssigen Stellen einklammern. Doch auch dies genügte ihm noch nicht. So gab er dem Bühnenexemplar seines letzten vordirektorialen Dramas, dem „Prinz Friedrich", 4 eng bedruckte Seiten mit, die weitere Striche verzeichneten und ließ dann noch zwei Nachträge folgen. Wie sehr er schon von der Praxis gelernt hatte, zeigen auch die „Bemerkungen für die Aufführung", die dies im Jahre 1847 bei Brockhaus in Leipzig gedruckte Bühnenexemplar auf dem Umschlage enthält. Er bittet die Regisseure, die Zwischenpausen höchstens 5 Minuten dauern zu lassen, die Dekoration habe er danach bequem eingerichtet. So könne die Treppe im Korridor für den 2. Akt schon im 1. Akt hinter der Hintergrundgardine stehen, im 3. Akt könne sie sofort wieder gebraucht werden und im 4. brauche man nur an ihr selbst einige Veränderungen vorzunehmen. Zur Abkürzung der Pausen ermahnt er auch die Schauspielerinnen sich so schnell wie möglich umzukleiden und weist als captatio benevolentiae darauf hin, daß sie nie am Anfang der Akte aufzutreten brauchten.

Vor allen Dingen aber hatte er bei den Proben seiner Dramen erkannt, wie notwendig es meist ist, dem Willen der Schauspieler entgegenzutreten zu Gunsten einer einheitlichen Wirkung des dramatischen Kunstwerkes. „Wem soll dies obliegen?", heißt es in der Einleitung zu „Rokokko" (II. 68). „Dem Regisseur, welcher soviel aus dem Groben vorzubereiten hat, welcher mitten in dem hundertfachen Detail der Technik von diesem Detail befangen werden muß, kann dies nicht zugemutet werden. Wo ist nun aber der Mann an unsern Theatern, welcher nach drei Proben hinzuträte, mit dem vollständigen Bilde des Stücks im Haupte, und nun die Lichter und Schatten anzeigte und hervor-

[8]) Houben, „Emil Devrient". S. 193. Frkf. 1903.
[9]) ib. S. 204.

brächte, welche nötig sind, um die richtige Erscheinung des Ganzen zu bewerkstelligen? Wo ist der eigentliche Dramaturg, dessen Name so oft gemißbraucht wird? Er ist eine so große Seltenheit, daß er garnicht mehr vermißt wird".

Laube, der Theoretiker, meint hier also, der Regisseur solle sich um den dekorativen Teil kümmern und die drei ersten Proben leiten, deren Aufgabe es lediglich ist, die „Fläche mit Figuren vollständig auszufüllen", d. h. also die Arrangierproben. Dann solle der Dramaturg „hinzutreten" und die eigentlichen Stückproben leiten.

Bei seinen eigenen Dramen wollte er nun selbst dieser Dramaturg sein. Die Schwierigkeiten verhehlte er sich nicht, er wußte, daß es einen Kampf gelte gegen die Amme Gewohnheit (II. 74): „Unter Dramaturgen denkt man sich einen philosophischen oder poetischen Theoretiker, der seine wahrscheinlich überflüssige Aufgabe durch Vorträge zu lösen habe, auf dem Theater selbst aber nicht nur entbehrlich, sondern geradezu störend sei" . . . . „Was kann nun entstehen, wenn ein jetziger Autor auf solch eine Probe kommt, um sein Stück in Scene zu setzen? Er findet die widerstrebendsten Elemente. Erstens ist man weit entfernt davon, dem deutschen Dramatiker die Fähigkeit der Inscenesetzung zuzutrauen oder zuzugestehen . . . . Zweitens hält man die herkömmlichen Handgriffe für das vollständige ABC der Theaterwissenschaft und findet Neuerungen darin geradezu lächerlich".

In Berlin kam er auf die Proben seines „Rokokko", scheiterte an der Widerspenstigkeit der Darsteller und konnte sein Stück dort begraben.

Wie sehr Laube der geborene Theaterdirektor war, zeigte sich schon darin, daß er sofort nach Übernahme des Burgtheaters den Fehler seiner eigenen Theorie erkannte und nun das Grundprinzip aussprach, auf dem jedes künstlerische Theater beruht, das sich aber bis heute noch nicht allgemein hat durchsetzen können — und zu dem wir im 1. Kapitel des zweiten Abschnittes kommen werden.

Kapitel II

Die Grundlagen der Theaterleitung

Es ist noch nicht möglich, Laubes gesamte dramaturgische Tätigkeit systematisch-kritisch darzustellen. Ein Teil seines Nachlasses ist noch nicht der Öffentlichkeit zugänglich, seine vielfach verstreuten kleineren dramaturgischen Arbeiten sind noch nicht gesammelt — die von dem Philologen A. v. Weilen veranstaltete 2 bändige Ausgabe in den Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte kann in ihrer Dürftigkeit keinen Anspruch auf wissenschaftliche Gültigkeit machen (wir citieren sie lediglich als Notbehelf)[1]) — seine Theatermanuskripte schlummern in Archiven und werden dort ängstlich gehütet. Allzu große neue Erkenntnisse dürfen wir wohl von weiteren Laubeveröffentlichungen nicht erwarten, denn auch in seinen Hauptwerken sind seine theoretisch-dramaturgischen Bemerkungen so wenig tiefgehend und so einseitig, daß sie zu eingehenderer wissenschaftlichen Behandlung keine Veranlassung bieten.

Wagen wir es nun dennoch von einem System zu reden, so tun wir es lediglich in Hinsicht auf ein einziges Prinzip, dessen Anwendung Heinrich Laube seine Unsterblichkeit verdankt. Was dies für eines war, möge er uns selbst sagen: „man mißverstehe mich übrigens nicht mit dem Worte Prinzip. Ich meine hier nicht ein politisches oder soziales Prinzip, ich meine ein ästhetisches, meine das Prinzip der Theaterleitung, welches ich mir ausgebildet". (V, 257).

§ 1. Vorbedingung.

Gleich das erste Prinzip, das wir auszusprechen haben, zeigt uns, daß wir uns in den Kinderjahren der dramatischen Kunst befinden. Es wurde von Heinrich Laube als erste Forderung erhoben, als er 1846/47 „Briefe über das deutsche Theater" in der Augsburger Allgemeinen Zeitung veröffentlichte, die seine „schriftliche Prüfungsarbeit" waren für den Posten eines

[1]) Erfreulicherweise bereitet Houben eine große Laubeausgabe vor, die 48 Bände umfassen und bis 1909 fertig vorliegen soll.

Theaterdirektors (die „mündliche" war seine Struensee-Aufführung in Wien).

Ein Theater darf nicht „der Gedankenlosigkeit oder bloßen Routine" überlassen werden. Als künstlerischer Leiter darf kein Hofkavalier fungieren, der seine Stellung nur als Charge auffaßt, es darf aber auch kein Mann an der Spitze stehen, der lediglich durch ständige Arbeit am Theater Anciennitätsrechte hat und für den die dramatische Kunst ein Broderwerb geworden ist. Es muß eine geistige Direktion vorhanden sein: „der Geist besiegt alles, und besiegt alles richtig, also daß der Sieg ihm gebührt" (IV, 11), der größte Geist aber wird den vielen Unannehmlichkeiten der Praxis erliegen, wenn er nicht ständig aufrecht erhalten wird durch eine „geradezu leidenschaftliche Neigung" (IV, 16). All dies wird ihm aber nur unter der Voraussetzung nützen, daß ihm die künstlerische Leitung unbeschränkt zusteht, — daß er „geistiger Monarch" ist (IV, 27).

Schließlich haben wir noch die Grundlage in des Wortes wörtlichster Bedeutung zu erwähnen: den Grund, auf dem das Theater liegt. Der Theaterleiter muß in einer „wirklichen Hauptstadt" (IV, 25) herrschen, denn nur hier hat er ein „wirksames Publikum".

Von Goethes praktischer Bühnentätigkeit sagt er (A. 34): „Ach, warum muß eine so tüchtige, reiche Zukunft versprechende Theaterschule gerade in einer kleinen Stadt gegründet werden, die durch unzureichendes Publikum und auf die Dauer unzureichende Mittel keinen dauernden Halt bieten konnte". Als warnendes Beispiel stand ihm auch Karl Immermanns Schicksal vor Augen.

Die Hauptstädte aber hießen Wien und Berlin.

Für ihn kam zunächst Wien in Betracht, er hielt es hier eher für möglich, das führende Theater zu schaffen, weil das Theaterleben hier im Gegensatz zu Berlin einen auf Tradition beruhenden Wert habe. Zugleich aber deutet er in fast prophetischer Weise die Weiterentwickelung an. Er spricht nämlich vom Berliner Publikum, „welches eigentlich das geneigteste und teilnahmsvollste Publikum ist, welches aus seiner Mitte wohl zwei Fünfteile der deutschen Schauspieler aufzieht, und

welches geradezu in ungewöhnlichem Grade des Theaters bedürftig ist, dergestalt bedürftig, daß nirgends leichter als in Berlin ein gutes Theater als Privatunternehmen auf seine Kosten kommen könnte" (A. 38).

§ 2. Machtbefugnis.

Als erste Aufgabe des Direktoranden ergibt sich eine genaue Regelung der Machtbefugnis. „Wahl der Stücke, Bildung des Repertoirs, Besetzung der Rollen" müssen ihm überlassen werden (IV, 199). Laube setzte demgemäß im Burgtheater durch, daß er direkt dem Oberstkämmerer unterstellt wurde. Auch die Wahl der Stücke wurde ihm zugestanden, wenn er auch durch die Verpflichtung eingeengt wurde, die angenommenen Stücke anzumelden. Abänderungen sollten nur im äußersten Notfalle vorkommen („Die Theater Wiens" II. 2, 2. Wien 1906). In der Besetzung der Rollen bekam er völlig freie Hand. Neuengagements durfte er auch vornehmen, die Betreffenden allerdings nur für ein Jahr verpflichten. Man setzte dabei immer voraus, daß er bei allen seinen Maßnahmen eingedenk bleiben würde, daß er an der Spitze eines Hoftheaters stände und daß er nicht vergäße, wie sehr der Censor in Oesterreich allmächtig sei. Man schien aber doch dem ehemals „Jungdeutschen", der aus politischen Gründen Bekanntschaft mit der Festung gemacht hatte, noch nicht so recht zu trauen, denn man wollte ihn zunächst nur provisorisch anstellen und ihm den Titel Dramaturg verleihen. Mit einem Provisorium war Laube auch zufrieden — es müsse nur mindestens 5 Jahre umfassen. Graf Grünne fragte: „warum wollen Sie gerade 5 Jahre?" — „Weil ich in den ersten Jahren genötigt bin, mir sehr viel Feinde zu machen. Ich muß aufräumen, muß absetzen. Nach 2—3 Jahren bin ich im wesentlichen nur verhaßt — schaffen und mir Freunde erwerben kann ich erst im 4. und 5. Jahre". (IV, 201). Mit dem Zugeständnis der Zeit war auch die Titelfrage erledigt: aus dem Dramaturg wurde der Direktor des K. K. Burgtheaters.

Man darf ja nicht glauben, daß am Theater die Titelfrage oberflächlich behandelt werden könne. Für den „Titelhelden" selbst ist sie ja — hoffentlich — gleichgültig, nicht aber für

die ihm Untergebenen. Diese werden bei praktischen Anordnungen des Dramaturgen stets nach der Berechtigung fragen, denn in der Praxis ist die Gleichstellung von Dramaturg und Theoretiker unausrottbar. Soll also der Dramaturg keinen künstlerischen Leiter über sich haben, so wähle man den Titel „Direktor“, wird ihm nur ein Teil der künstlerischen Arbeit zugewiesen, so nenne man ihn, sofern diese Arbeit eine theoretische und auch eine praktische ist, „Regisseur und Dramaturg“.

Heinrich Laube also ward Direktor mit weitestmöglicher Vollmacht. Als man aber achtzehn Jahre später einen Intendanten einsetzte und ihm einen Teil der Vollmachten des artistischen Direktors übertrug, da legte Heinrich Laube seine Stellung nieder. —

Bevor wir nun zusehen, wie Laube mit dieser Machtbefugnis seinen Machtbereich betrat, ist es noch Pflicht, einem allgemein verbreiteten Mißverständnis entgegenzutreten.

Im Schlußkapitel des „Burgtheaters“ heißt es nämlich (V, 268): „man muß keinen Theaterdirektor länger als 6 Jahre im Amte lassen. Denn nach 6 Jahren ist seine Originalität und Produktionskraft erschöpft; er kopiert sich selbst und beeinträchtigt die Entwickelung des Institutes, welches frische Säfte vonnöten hat“.

Dieser Satz ist gefährlich geworden — deshalb erwähne ich ihn — denn kein Direktor kann sich dem Ende seines 6. Direktionsjahres nähern, ohne diesen Satz vorgehalten zu bekommen. Man konstatiert entweder, daß das Theater nunmehr auf einen solchen Tiefstand gekommen sei, daß die Entfernung des Direktors zum Heile der Menschheit notwendig sei, oder man versäumt es wenigstens nicht, dem Publikum von der nächsten Spielzeit ab „magere Jahre“ zu prophezeien und muß nun doch zur Aufrechterhaltung des eigenen Prestige die Erstaufführungsberichte darnach gestalten.

Dem ist zunächst zu erwidern, daß der Ausspruch garnicht von Laube selbst herrührt, sondern lediglich von ihm erwähnt wird: „ein alter Praktikus hat einmal gesagt“. Wenn er dann auch fortfährt, „der alte Praktikus hat garnicht Unrecht“, so ist dies doch ganz gewiß nur als journalistische captatio bene-

volentiae zu verstehen bei einem Manne, der 30 Jahre lang mit Leib und Seele Theaterdirektor war und nichts so sehr bedauert hat, als den Tod fern von den Sielen.

§ 3. Der Machtbereich.

Wir haben bereits gesehen, daß sich Heinrich Laube schon vor seinem Eintritt ins Burgtheater darüber klar war, daß der aktive Machtbereich des Direktors nicht auf das Bureau beschränkt werden könne und haben auch bereits (am Schlusse des vor. Kapitels) auseinandergesetzt, wie er sich das praktische Eingreifen des Dramaturgen dachte. Er sollte, um den Kernpunkt zu wiederholen, mit dem Regisseur Hand in Hand gehen. Als er nun seine Schauspieler, die den Titel Regisseure führten, zu dieser Arbeit mit heranziehen wollte, machte er die traurige Erfahrung, daß diese Männer alle wohl brauchbare Schauspieler seien, als Regisseure aber lediglich routinierte Handwerker.[1]) Laube war daher gezwungen, die ganze Regiearbeit alleine zu übernehmen und erkannte schnell, „daß sie ganz und gar zum Amte eines artistischen Direktors gehört" (IV, 207).

Denn das dramatische Kunstwerk ist ein Organismus, der unbedingt einen einheitlichen Aufbau, „eine herrschende Seele", verlangt, es dürfen daher nicht Dramaturg und Regisseur die Probe leiten, sondern der Regisseur allein (V, 269). Die bisherigen Burgtheaterregisseure waren aber vor allem deshalb nur Handwerker, weil sie nicht „auf der literarischen Höhe standen", „welche erforderlich ist, um ein Stück in seinem geistigen Geflechte lebendig zu machen" (IV, 207) und weil sie keine historischen Kenntnisse besaßen (V, 173). Der Regisseur muß also zugleich Dramaturg sein.

Hier liegt der gefährliche Trugschluß nahe, daß die dramaturgische Tätigkeit als Teil literarischer Arbeit am besten von den hervorragendsten Philologen ausgeübt werde. Das Haupterfordernis eines Inscenesetzers ist aber plastische Phantasie (IV,

[1]) Kurz vor Laubes Eintritt schrieb Friedrich Hebbel in sein Tagebuch (Hist. krit. Ausg IV, 261): „Gestern die vorletzte Nibelungenprobe. Der alte Anschütz ist Regisseur, aber sein Geschäft besteht nur noch darin, daß er zischt, wenn die Arbeitsleute hinter der Scene zu laut werden."

228), eine Fähigkeit, die man bei aller Schätzung der Philologie nicht ohne weiteres jedem einzelnen Philologen zuschreiben kann. Es genügt aber auch noch nicht, wenn diese Fähigkeit beim eigentlichen Inscenesetzen, bei der Arbeit auf der Bühne, vorhanden ist, schon bei der Lektüre des Textes muß dem Dramaturgen alles bis ins kleinste Detail plastisch vor Augen stehen (VI, 111). Der Dramaturg muß also zugleich Regisseur sein.

Doch noch ein Punkt kommt in Betracht, daß für Laube die vorhandenen Kräfte als Inscenesetzer unbrauchbar waren. Sie waren nämlich alle Schauspieler. Ein Schauspieler wird aber niemals die „Freiheit der Führerschaft" haben, da er den anderen Mitspielenden immer nur der bevorzugte Kollege sein wird (IV, 207). Diese Norm, die ja wie alle übrigen nur bedingte Gültigkeit hat,[2]) ist umso berechtigter, als am Burgtheater stets die wichtigsten und am meisten beschäftigten Schauspieler zu Regisseuren ernannt wurden. Diese Norm ist zwar noch aufrecht zu erhalten, aber nicht mehr zu betonen, wenn die Regisseure im Nebenamte schauspielerisch als Vertreter von „Chargen" tätig sind. Es ist beschämend, daß man noch heute die Wichtigkeit dieses Prinzips betonen muß, denn noch $^{9}/_{10}$ aller deutschen Regisseure sind Schauspieler. Es müßte sich eigentlich von selbst verstehen, daß der Schauspieler als Teil des Kunstwerkes selbst dies nicht konkret aufbauen kann. Er kann sich selbst nicht beurteilen, da er sich nicht sehen, ja vielfach nicht einmal richtig hören kann. (Letzteres klingt vielleicht unwahrscheinlich, jeder Regisseur weiß es aber aus der Praxis, es sei daher nur noch erwähnt, daß Laube diese Erfahrung gerade bei einer seiner hervorragendsten Darstellerinnen machte. (V, 77). — Wohin es führt, wenn erste Schauspieler unumschränkte Machthaber sind, zeigt ja hinreichend die Geschichte: um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts die Direktion Iffland in Berlin,[3]) um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts die Direktion Possart in München.[4])

---

[2]) cf. Dinger a. a. O. I 81 ff.

[3]) cf. Tieck im „Phantasus".

[4]) cf. (der Kürze halber) meinen „Nachruf" in „Die Schaubühne" I, 142. Berlin 1905.

So sehr wir es also im Prinzip ablehnen müssen, daß Schauspieler Regie führen, so müssen wir doch fordern, daß der Regisseur schauspielerisch durchgebildet ist; er muß mit der schauspielerischen Technik vertraut sein und sie wenn auch noch so sporadisch angewandt haben, damit ihm die Psychologie der Schauspielkunst nicht fremd bleibt. Letzteres ist (wie wir noch sehen werden) aus pädagogischen Rücksichten unbedingt notwendig. Auch hierfür bietet ja die Geschichte hinlänglich Belege, erwähnt sei nur der tragischste Fall: Ludwig Tieck. —

In einer Stelle seines „Burgtheaters" geht Laube sogar so weit, zu verlangen, „daß ein artistischer Direktor absolut selbst Dramatiker sein muß" (IV, 207). Mit diesem Prinzip können wir uns nur einverstanden erklären, wenn wir hier „Dramatiker" im Sinne von „Theatraliker" nehmen und ihn in Gegensatz setzen zum Dichter. Denn der Theatraliker ist ein Mann, der das dramaturgische Handwerk beherrscht und auf Grund dieser Kenntnisse bei dichterischen Werken helfend eingreifen kann, selbst aber nur Stücke hervorbringt, die für die Zeit geschrieben sind und mit der Zeit vergehen. Als Beispiele gibt uns die Geschichte im 18. Jahrhundert Schröder und im 19. — Heinrich Laube. Bei wirklichen Dichtern aber wird die eigene Produktion stets so im Vordergrund stehen, daß sie nicht die Fähigkeit haben werden, Bühnen mit Erfolg zu leiten. Sie werden bei der Inscenierung eigenen Werken stets zu wenig objektiv, fremden stets zu subjektiv gegenüberstehen. Als Beweise mögen Goethe und Immermann dienen.

Es ergibt sich uns also, wenn wir diesen Paragraphen kurz zusammenfassen, daß der Machtbereich des Theaterleiters in gleicher Weise ein theoretischer und ein praktischer ist und daß ihn kein Hofmann, kein Routinier, kein Philologe, kein Schauspieler und kein Dramatiker auszufüllen vermag.

Bevor wir nun zur Tätigkeit innerhalb dieses Machtbereiches übergehen, kommen wir an der Frage nicht vorbei, wer denn nun eigentlich der berufene Theaterleiter sei. Man hat es dem Theaterleiter Heinrich Laube sehr verübelt, daß er auf diese wichtige Frage nicht näher eingegangen ist.[5]) Immerhin finden wir,

[5]) G. Hübner „Theatergeschichtliche Feuilletons", Lpz. 1875 u. a. a. O.

wenn wir auf Laubes vordirektoriale Kritik zurückgreifen, eine Antwort auf unsere Frage, die uns bedeutsam genug zu sein scheint. In seiner „Eleganten" (A. XXV) fordert er als Theaterleiter „Talente, die zwischen Kritik und Produktion mitten inne stehen". Das heißt nichts anderes, als daß die Theaterkunst aufhören müsse, eine Magd der Schauspielkunst und der Dichtkunst zu sein und zu ihrer Ausübung eigene Künstler, „Künstler der Kunst des Theaters" [6]) verlange.

Doch — noch eins. Sollte Laube, der seinen Lessing kannte, ganz an dem Satze „Jede Kunst muß ihre Schule haben" vorübergegangen sein? [7])

Beschäftigt scheint ihn diese Frage nach der Heranbildung von Theaterleitern nicht sehr zu haben. Grundlegend wird ja hier auch immer die ursprüngliche Begabung sein, die Laube hie und da zu erkennen glaubte, etwa bei Julie Rettich (V, 79) und dem Doktor der Philosophie August Förster (V, 143 f).

Nur einmal hat er erwähnt (VII, 62 f), daß er nicht persönlich Regie geführt hat, die Einstudierung des „Faust" im Wiener Stadttheater lag in den Händen seines Vortragsmeisters und getreuen Adlatus Alexander Strakosch. Bei dieser Gelegenheit fällt dann auch die Bemerkung, daß der Posten des in einer Theaterschule vorgebildeten Vortragsmeisters die geeignete Vorstufe für den Inscenesetzer sei.

Voraussetzen tut Laube naturgemäß immer theoretische Schulung. „Die Theorie soll nicht fehlen, aber sie hilft nicht viel, wenn sie selbständig auftreten will; sie hilft, wenn sie i n m i t t e n der Praxis als Beleuchtung erscheint". (VI, 106). So finden wir an derselben Stelle der „Eleganten" die wichtige Bemerkung,

---

[6]) Diese Bezeichnung übernehme ich von E. Gordon Craig cf. S. 4, Anm. 8.

[7]) Die Forderung einer Regieschule dürfte als Erster Laubes Schüler Adolf v. Sonnenthal erhoben haben, in einer 1896 von Baumfeld in der „Extrapost" veranstalteten Enquete (I. B. L. IV 4,346), ihm schloß sich ein anderer Schüler Laubes an, Joseph Altmann, in dem Aufsatze „Staatliche Theaterschulen" (Deutsche Thalia 1902). Akademische Bildung als Grundlage des Regisseurs forderte Hans Olden (Ein Vorschlag zur Hebung des deutschen Theaters", Dramaturg. Blätter. Beilage de Magazins f. Lit. des In- und Auslandes 1898. cf. auch ib. H. Oberländer „Regieschule".)

daß zukünftige Theaterleiter Gelegenheit suchen müßten, im Mitmachen von Proben praktische Studien zu machen". Er hat also ausgesprochen, daß theoretische und praktische Schulung Hand in Hand gehen müssen und hat die Grundlage der letzteren erwähnt.

Zweite Abteilung

Die Tätigkeit

Kapitel I: Die Darstellung

§ 1. Das Material

Zweierlei Art ist das Material, das dem Inscenesetzer zur Darstellung des dramatischen Kunstwerks gegeben ist. Der Nationalökonom würde (cum grano salis!) von Rohproduktion und Stoffveredelung reden. Denn das eine ist mittelbar, das andere unmittelbar vorhanden. Das eine ist das Material der Inscenierung, das andere das der Regie, beide Bezeichnungen in der Wörter ursprünglicher, d. h. engster Bedeutung. Das eine ist noch ohne Form, das andere aber hat Fleisch und Blut, vielfach Verstand, selten Vernunft und manchmal sogar eine Seele. Das eine wird Dekoration, Kostüm und Requisit, das andere ist der Schauspieler.

a) Das Material der Inscenierung

Heinrich Laube glaubte nun, das Schauspiel wende sich „trotz seines Namens nicht an die Sinne, sondern an Gemüt und Geist" (VII, 103). Der Name „Schauspiel" stamme „aus erster naiver Theaterzeit": „Die Aufmerksamkeit des Publikums geflissentlich auf die Äußerlichkeit der Scene lenken, heißt für mich die Innerlichkeit der Dichtung gefährden". Den Schwerpunkt verlegte er daher ins Hören. (VII, 136) Dekoration, Kostüm und Requisit standen für ihn also ganz in zweiter Linie (VI, 99), er nennt sie „äußerliche Dinge" (VI, 12), „auswendigen Plunder" (V, 39). Er kapuzinerpredigt: „Der Luxus der Ausstattung ist das Lotterbett für ein gedankenloses Publikum, und ist der Erb-

feind keuscher poetischer Welt. Ein Theater, welches in erster Linie das Auge befriedigen will, beeinträchtigt das Ohr; das Ohr aber ist für ein gutes Theater das wichtigere Organ". (VII, 58.) Diese Citatenfülle (die ich nicht vermehre, um mein „Ne bis in idem"-Prinzip nicht noch mehr zu durchbrechen) zeigt wohl schon zur Genüge, daß Laube ein erbitterter Feind jeder Ausstattung war, ja daß er seinerseits ins Extrem fiel und allzu puritanisch inscenierte. Dies gibt er selbst zu („mea culpa! mea maxima culpa!") und bezeichnet als Hauptgrund — Sparsamkeit. Denn sein theoretisches Prinzip war „passende, dem Sinne der Scene angemessene Ausstattung" (VIV, 202), in der Praxis aber gab er statt des „Angemessenen" oft nur das Notwendigste.

So weiß uns Dr. Tyrolt in seiner „Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884" (ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte. Wien. Karl Konegen 1889 S. 89) zu berichten, daß sein Direktor in Bauernfelds „Altem Recht" ein unterirdisches Gefängnis als „schwäbische Dorfstube" stellen lassen wollte. Doch schon vorher hatte Tyrolt Einspruch erhoben, Laubes puritanisches Prinzip mit einem völligen Zurückgehen auf die primitive Bühne zu verwechseln. „Unrichtig ist die vielfach verbreitete Meinung, Laube habe es am liebsten gesehen, wenn auf der Bühne rechts und links je ein Tisch mit zwei Stühlen als Zimmereinrichtung paradierte" (Tyrolt S. 61) (Laube hat ja auch im Burgtheater die „geschlossene Dekoration" eingeführt, die er schon in einer Regiebemerkung seines „Struensee" als wünschenswert bezeichnet hatte. II, 207). Wenn Tyrolt dann fortfährt, „etwas Ähnliches mag für ihn vielleicht früher in den fünfziger Jahren gegolten haben, als ziemlich auf allen deutschen Bühnen die Bescheidenheit der Schauspielausstattung gang und gäbe war", so können wir nicht einmal diese allgemein verbreitete Ansicht bestehen lassen.

Laubes Vorgänger Holbein nämlich bemerkt ausdrücklich am Schlusse seines Werkes „Deutsches Bühnenwesen" (cf. Wlassacks Burgtheaterchronik a. a. O. S. 236), daß es dem neuen Direktor bei seinem Eintritt (also am Anfang der fünfziger Jahre) durch verdoppelte Dotation und andere pekuniäre Vergünstigungen möglich gewesen sei „prachtvolle Ausstattungen"

zu verwenden. Wir müssen uns natürlich hüten, hier an moderne „Pracht" zu denken und dürfen wohl auch annehmen, daß der Burgtheaterdirektor in dieser Beziehung den Schauspielern, die er Regisseure nannte, aber mehr oder weniger zu Inspizientendiensten verwandte, viel freie Hand ließ, soweit ihn ihre dekorativen Bemühungen nicht geradezu hinderten.

Doch was dem Hoftheaterdirektor recht war, durfte dem Privattheaterdirektor nicht billig sein (wenn es auch teuer war). Dieser mußte seiner Zeit ein Opfer bringen, die begierig einen neuen bisher ungeahnten Augenschmaus einsog — es war ja die Zeit, in der Makart malte, Wagner komponierte und die Meininger reisten. — „Das Publikum hat in den Apfel gebissen, es läßt sich den äußerlichen Glanz nicht mehr entziehen" (VII, 102).

Wie er dies Opfer aber brachte, zeugt wiederum von der Überzeugungstreue, mit der der jetzt schon betagte Direktor an seinen Prinzipien hing. Sophistische Kunst mußte heran, um ihn vor sich selbst zu rechtfertigen. „Die Ausstattung knapp, die Ausführung reich" das ist allerdings mein Motto. Dies schließt aber nicht aus, daß die äußerlichen Dinge entsprechend sind dem Charakter und der Situation des Stückes. Zupassend sollen sie sein, nur nicht vorherrschend. Dies schließt nicht aus, daß für manche poetische Absicht des Dichters eine ungewöhnliche Zutat äußerlicher Scenierung wohltätig, ja n o t w e n d i g ist, dies schließt nicht aus, daß die fremdartige Erscheinungswelt eines indischen Dramas einen charakteristischen Aufwand von Scenerie erhalte". (VII, 138).

Sophistischer Kunst, sagte ich, entspringen diese Zeilen, denn der Heinrich Laube, der das „Burgtheater" schrieb und „Das norddeutsche Theater", hätte sie mit den Worten geschlossen „eine so fremdartige Erscheinungswelt, die mit uns so fremdartigen Mitteln einer Mischkunst arbeitet, gehört nicht auf die deutsche Bühne unserer Zeit". Doch davon später, wenn wir den Spielplan betrachten.

Bitter genug klingt dann auch Laubes Bericht von den Vorbereitungen zu dieser Aufführung. „Ich ließ also trotz der schweren Zeit Dekorationen malen für „Sakuntala", und sorgte

für Kostüme und Requisiten und blendende Sonnen — zauberischen Mondenschein, für Blumen und andere schimmernde Dinge. Die fremde Welt brauchte ja ihre eigene Sprache in der äußerlichen Erscheinung" (VII, 137).

Wir sehen hier also Laube schon ganz in einem Geist arbeiten, der einer ihm fremden Zeit, einer ihm fremden Kunst angehört, auf die wir noch zurückkommen werden, wenn wir Laubes Nachfolger würdigen.

Doch bevor wir die Welt der Pappe, des Kleisters und der Leinwand verlassen, müssen wir noch eine Scenierung Laubes erwähnen, die eine wenn auch noch so schmale Brücke zu Bestrebungen der allerneusten Zeit bildet.

Im zweiten Jahre seiner Direktionsführung im Burgtheater wollte Laube Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen" neu einstudieren. Zwanzig Jahre früher, 1831, hatte dieses Werk bei seiner Erstaufführung nur 4 Vorstellungen erleben können, die beiden letzten Akte hatten versagt. Auf diese also mußte Laube diesmal „alle Kräfte der Phantasie" wenden und kam dabei auf einen äußerst glücklichen Gedanken. Er baute nämlich, aller archäologischen Erkenntnis zum Trotz, im Tempel ein Treppenhaus ein, das am Schluß durch eine aufwärts strebende Tendenz „für die Seele der Hero, welche aufwärts ringt nach Vereinigung mit der entflohenen Seele Leanders" „hilfreiche Wirkung" tun und „der aufwärts drängenden Stimmung des Schlusses" zu statten kommen sollte. (V, 7) Laube hat hier also die „symbolische Dekoration" eingeführt, und da glaubten wir, daß wir diese erst an jenem denkwürdigen und unvergeßlichen dritten April 1903 aus der Taufe gehoben hätten, an dem im Berliner „Neuen Theater" unter der Spielleitung Direktor Max Reinhardts in Maeterlincks Dichtung Baum und Brunnen sich ebenso neigten wie die blonde Melisande, und die Schatten sich umschlungen hielten, noch ehe die beiden Menschen es wagten!

Doch wenn wir nun wieder kurz zusammenfassen, müssen wir von solchen Einzelfällen absehen und feststellen, daß in Heinrich Laubes Schaffen die Arbeit mit dem Material der speziellen Inscenierung ganz im Hintergrund stand, und daß sich seine

Haupttätigkeit auf die Bearbeitung des Materials der eigentlichen Regie erstreckte, auf den Schauspieler.

b) Das Material der Regie

Die unerläßlichste Vorbedingung für jede künstlerische Arbeit ist zweifelsohne ein hinreichendes Vorhandensein des notwendigen Materials. Hinreichend vorhanden ist aber ein Material nur dann, wenn es im Bedarfsfalle unverzüglich ergänzt werden kann und nicht erst vorübergehend der Aushilfe von Talmiprodukten bedarf.

Für Heinrich Laube hieß das nichts anderes, als die ständige Sorge für das Vorhandensein eines leistungskräftigen Nachwuchses unter den Schauspielern. Er fand zwar einen nicht zu unterschätzenden Stamm vor, ich nenne nur Anschütz, Löwe, Fichtner — doch „die Mehrzahl war alt, die Minderzahl bejahrt" (IV, 203). Neue Kräfte zu engagieren war also eine Hauptaufgabe, hatte doch sein Vorgänger im Verlaufe der letzten zehn (!) Jahre dies außer Acht gelassen. Laubes Resultate bei den Neuengagements sagt uns am schnellsten und einfachsten die Statistik.[1]) Als Burgtheaterdirektor verpflichtete er erfolgreich Dawison (1849), Meixner und Joseph Wagner (1850), Baumeister (1852), Gabillon (1853), Sonnenthal (1856), Förster und Lewinsky (1858), Schöne (1863), Hartmann (1864), Krastel (1865), Altmann (1866); die Damen Gabillon-Würzburg (1853), Seebach (1854), Gossmann (1857), Bognar und Delia (1858), Kratz (1861), Baudius und Wolter (1862), Janisch (1866), Hartmann-Schneeberger (1867). Diese Namen reden für sich selber, sie gehören der Geschichte an. Wir brauchen ja auch heute nur nach Wien zu fahren, um Laubes kundige Hand zu bewundern, denn noch heute wirken dort Baumeister, Sonnenthal, Hartmann, Krastel und die Damen Kratz und Baudius.

Doch wie kam es nun (um nach dem kleinen aber doch wohl zweckdienlichen theater-historischen Exkurs zu unserer dramaturgischen Untersuchung zurückzukehren), daß Laube eine solche Fülle schauspielerischer Talente gewinnen konnte? Die Antwort gibt uns wiederum sein Prinzip.

---

[1]) cf. auch Ferd. Gregori, „Bernh. Baumeister". Berlin 1902. S. 21 ff.

Er wußte hinreichend, daß sich kaum Schauspieler finden ließen, die am Burgtheater sogleich erste Rollen übernehmen könnten. Daher war sein Credo, „man muß nichts Fertiges begehren, man muß Anlagen schätzen und abschätzen, und dann muß man erziehen, um erfinderisch das Ensemble auszufüllen und es organisch auszufüllen“ (V, 93). Erziehen also, darauf kam es ihm an. Wer sollte nun erziehen, wer und wo sollte erzogen werden?

Hier sehen wir wieder, wie sehr wir uns noch damals und auch heute am Anfange der Entwickelung befinden, denn noch immer stehen solche grundlegenden Fragen auf der Tagesordnung. Es war nun Laubes theoretisches Prinzip, das nicht etwa als Utopie gedacht ist, stammt es doch aus der Zeit, in der er schon die Leitung dreier Bühnen hinter sich hatte (VII, 61 ff) — der Schauspieler müsse drei Stufen durchmachen, die für ihn Elementarschule, Gymnasium und Universität wären. „Keine dieser Stufen darf übersprungen werden, wenn die Hoffnung auf eine Reform des Schauspiels, will sagen auf eine künstlerische Erziehung der Schauspieler nicht ein leerer Traum bleiben soll.“

In der ersten Stufe, der Theaterschule, sollen Vortragsmeister und reife Schauspieler, in der zweiten, hinter der Bühne, der Vortragsmeister, in der dritten, auf der Bühne, der Regisseur der Lehrer sein. Gelehrt werden sollen in der Theaterschule die Anfangsgründe, vom Vortragsmeister das Einstudieren der Rollen „bis zur Korrektheit“, vom Regisseur das Verhältnis der Rolle zum dramatischen Kunstwerk. Als Heinrich Laube die Notwendigkeit dieser Faktoren auseinandersetzte, da bestand schon am Wiener Musikkonservatorium eine Schauspielschule, da hatte er schon einen Vortragsmeister geschaffen, da war er selbst der von Freund und Feind anerkannte Regisseur. Als er aber, über zwanzig Jahre früher, seine Tätigkeit als Theaterleiter begann, war von alledem noch keine Rede, er war auch hier auf sich alleine angewiesen.

Er setzte daher beim Engagement so gut wie gar keine Vorbildung voraus und erhob zu seinem „Grundprinzip“: „Wenn man neue Schauspieler sucht und in die Wahl zieht, so soll man sich auf nichts verlassen, als auf den e r s t e n a l l g e m e i n e n

Eindruck, welchen sie auf uns machen. Ist er sympathisch, so erwähle man flugs, wie viel auch Einzelheiten abraten; ist er unsympathisch, so gehe man leer von dannen, wie viel Einzelheiten sich auch hervordrängen zur Empfehlung. Der Totaleindruck des Menschen ist und bleibt von der Bühne herab die Hauptsache" (V, 32). Zur Erklärung müssen wir wohl hinzusetzen, daß dieser erste allgemeine sympathische Eindruck durch das dem Schauspieler angeborene (!) Talent bedingt ist, während weitere nach und nach sich zeigende Fehler auf unzureichendem Studium oder schlechter Regie beruhen können, während Fleiß und Anleitung wiederum sich in einzelnen Vorzügen zeigen können, die man auch bei dem Mangel jeglicher Begabung erzielen kann. Eine Probe auf dies Exempel mußte Laube ganz besonders beim Engagement des Fräulein Baudius machen, die sich nur am Schluß einer Scene mit dem schüchternen Ausrufe „Mein Vater" einstellen konnte (V, 176). Nun, dies Exempel stimmte! —

Doch je mehr Laubes Grundprinzip des ersten Eindrucks für geborene Regisseure Gültigkeit hat, desto weniger darf sich der Durchschnittstheaterleiter darauf verlassen. Denn Vorbedingung ist hier für den Auswähler ein „Talent des Erkennens". In wie hohem Maße Laube dies besaß, bezeugt vor allem die Geschichte des Burgtheaters. In Dawison erkannte er den Charakterdarsteller, als er den „Schiller" spielte (IV, 210), die Seebach, die Soubretten geben wollte, verwies er aufs Gretchen (V, 49), sein „Instinkt" führte ihn zur Wolter (V, 188), und Sonnenthal wurde verpflichtet, trotzdem er als Mortimer und in einer Fichtnerschen Lustspielrolle durchfiel (V, 90). Neubesetzungen durch den Nachwuchs war das einzige Experimentieren, das er beim Theater für erlaubt hielt. Trotz des Abfalles als Mortimer erhielt der junge Sonnenthal bald darauf den „Schiller", und der junge unscheinbare Anfänger, der den Franz Moor spielen durfte, ward Joseph Lewinsky (V, 145).

Daß Laube bei seinem Erziehungsprinzip lieber junge als alte Mimen verpflichtete, werden wir dann wohl dem Chronisten Tyrolt aufs Wort glauben können (a. a. O. 58). Auch hatte es Laube, der Hoftheaterdirektor, gerne, wenn sich unter seiner

Schar gebildete Künstler befanden, Menschen der guten Gesellschaft, weil sie „ein zartes, feines Band zwischen Publikum und Schaubühne“ herstellten. Wir müssen bedenken, daß ja von jeher das Konversationsstück die Stärke der Wiener Schauspielkunst war. So freute sich der Direktor über seine „treuste“ und „liebenswürdigste“ Louise Neumann, von der Scribe, der Franzose, gesagt hatte: „Voilà une actrice“! „Sie konnte stärkere Dinge sagen als manche andere, denn sie klangen aus ihrem Munde und begleitet von ihrer sonstigen Haltung garnicht stark, sondern nur pikant, und sie sagte feine Dinge höchst ausdrucksvoll, weil man empfand, daß sie ganz genau wüßte, was sie sagte. Ihre gesellschaftliche Bildung wußte alles passend einzuführen“ (V, 97). Unter seinen Schauspielern stand ihm am Burgtheater kaum einer persönlich so nahe, wie der doctor philosophiae August Förster, den Stadttheaterdirektor durfte auf den Praterspaziergängen sein Schauspieler doctor philosophiae Rudolf Tyrolt begleiten, und der Doktor August Bassermann war ihm eine willkommene Ergänzung des Schauspielerensembles.

Doch ja nicht dürfen wir hier den „gebildeten“ mit dem „denkenden“ Künstler verwechseln. Bildung soll lediglich das Talent vertiefen und erhöhen, „die Macht des Talentes ist freilich die Hauptsache“ (V, 173). Denn „die darstellende Kunst hat eben wie jede einzelne Kunst ihre eigenen, ganz bestimmten Gesetze. Sie will darstellen; das Gesetz der Erscheinung ist ihr Hauptgesetz. Dem muß sich alles unterordnen. Der Geist mag die Erscheinung vorbereiten helfen, je reicher und tiefer, desto besser; aber wenn es zur wirklichen Erscheinung auf der Scene kommt, dann ist die Fähigkeit der Darstellung eins und alles, dann muß das Talent der Darstellung unumschränkt wirken, dann ist die vordringlich sichtbare Einwirkung des Geistes eine Vordringlichkeit, also eine Störung des Darstellungsgesetzes“. Als Illustrierung dieses Prinzipes schließt Laube noch diesen trefflichen Vergleich an: „Man wird dann an Bilder aus künstlerisch unreifer Zeit erinnert, welche sich durch einen aus dem Munde der Figuren springenden Zettel erklären“. (V, 75). Talent ist also die conditio sine qua non, die mangelnden Geist

und mangelnde — Moral ersetzen kann. „Artistische Vorzüge sind in der Schauspielkunst — ja auch in anderen Künsten — gar oft Honorare, welche der Künstler lächelnd auszahlt für Privatschulden seines Charakters“ (V, 130).

Es hat sich uns nun gezeigt, daß für Laube nur ein Material und zur Auswahl dieses Materiales nur ein Prinzip, aber ein desto bedeutungsvolleres, in Frage kommen konnte: das Grundprinzip des ersten Eindrucks, das beruht auf dem darstellenden Talent des Schauspielers und auf dem erkennenden des Regisseurs.

Die fehlende systematische Elementarschulung, die ein und der andere durch autodidaktische Routine ersetzt hatte, mußte er also wieder gut machen durch desto sorgfältigere Weiterbildung. Diese aber ruhte, wie wir schon oben gesehen haben, wenigstens zunächst völlig in seiner Hand allein. Denn auch die Versuche, Holtei als Vortragsmeister zu gewinnen (id est als Gymnasialdirektor), waren gescheitert. Er war daher gezwungen, „Gymnasium“ und „Universität“ zunächst zu verbinden. Bei der Kürze der Zeit, die durch den Spielplan bedingt war, mußte er auf die „Universitätsbildung“ ganz besonderen Nachdruck legen. Diese erfolgte, wie wir oben gesehen haben, auf den Proben, und da sie Laube auf alle seine Schauspieler erstreckte, war sie identisch mit der Ausführung des dramatischen Textes.

§ 2. Die Ausführung

Schon oben haben wir gesehen, daß der Kritiker Heinrich Laube auf den Wert einer guten Ausführung des dramatischen Textes hinwies. Er tat es umso häufiger, als er persönlich als Dramatiker unter dem mangelhaften „Probewesen“ zu leiden hatte. „Ungenügend, ganz ungenügend hatte ichs gefunden auf allen deutschen Theatern, und auf dem Burgtheater ebenfalls; ungenügend in der Ausdehnung, ungenügend in der Beschaffenheit. Oberflächlich und mechanisch werden die Proben auf den deutschen Theatern gehalten, und dies ist ein Hauptgrund, daß unser Theater selten Genügendes leistet“ (IV, 206). Die Aus-

gestaltung des Probewesens wurde daher „vom ersten Tage an" eine Hauptaufgabe des neuen Burgtheaterdirektors.

a) bis zur Erstaufführung

Die Ausführung des vom Dramatiker niedergeschriebenen Textes geschieht auf der Bühne. Doch bevor es zur eigentlichen Ausführung kommt, sind eine Reihe von Vorbereitungen notwendig.

α) Vorbereitungen hinter der Bühne

Diese Vorbereitungen für die Regie (wir haben oben erwähnt, daß es sich hier nur um diese, nicht aber um die Inscenierung handelt) finden hinter der Bühne statt;[2]) bei Heinrich Laube zerfielen sie in drei Stufen.

αα) durch den Regisseur

Die erste Stufe gehörte dem Regisseur allein. Zunächst muß er sich da über die Besetzung klar werden, er muß festsetzen, welche seiner Schauspieler die einzelnen Rollen darstellen sollen. Da für ihn hierbei die Individualität der Schauspieler maßgebend war, konnte es für ihn kein sogenanntes „Fach" geben. „Wo er es infolge bestimmter Kontraktsvereinbarungen anerkennen mußte, gab er seinem Widerstreben rückhaltlose Worte. Man war für ihn in erster Linie als Schauspieler engagiert . . ." (Tyrolts Chronik a. a. O. S. 59). Er war daher unablässig bemüht, nicht nur die Rollenzahl, sondern auch den Rollenkreis seiner Mitglieder zu erweitern. Solch Erweitern paßte besonders zu seinem Prinzip, viele junge Kräfte heranzuziehen, denn es verschaffte den älteren Kollegen neue Rollen und machte ihnen so die Abnahme anderer Rollen weniger fühlbar. So war Christine Enghaus, Hebbels Frau, bislang nur in tragischen Rollen beschäftigt, Laube nahm ihr mehrere ihres vorgerückten Alters wegen ab, zwang sie kraft seiner direktorialen Vollmacht wider ihren Willen Lustspielrollen zu übernehmen und verschaffte ihr so unerwarteten Erfolg (V, 22). Solche Experimente hat er sich aber stets nur innerhalb

[2]) „hinter der Bühne" ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen, sondern lediglich als Gegensatz zu „auf der Bühne".

der Individualität der einzelnen Künstler gestattet, er verlangte keineswegs Chamäleonnaturen. Er betonte stets, daß die Schauspieler Menschendarsteller seien und keine Verwandlungskünstler. „Für mich ist die Darstellung des Menschen auf der Bühne die Hauptsache" (VI, 96). „Künstlerische Begrenzung ist kein Verlust, sondern eine Sicherstellung des Gelingens" (V, 66). Demnach konnte es für ihn keine schlechten Rollen geben, sondern nur schlechte Schauspieler und nichts haßte er so als das ständige Streben nach „führenden" Rollen. Dies Prinzip, das seinen Bruch mit dem „Virtuosen" Dawison veranlaßte (V, 32 ff.), ist für uns bei Laube besonders lehrreich. Wir fanden es ja schon am Geburtstage der modernen dramatischen Kunst vor, an dem Tage, an dem unter der Regie Schröders die erste Aufführung des „Hamlet" stattfand, in der Schröder selbst dem Ganzen zuliebe nicht die Titelrolle, sondern den Geist darstellte (s. o.). Neu bei Laube und außerordentlich beachtenswert ist nun die Bemerkung, daß er das Streben nach Virtuosentum weniger auf künstlerische Veranlagung zurückführt, auch nicht, wie das meist geschieht, auf ein im Wesen der vergänglichen Schauspielkunst begründetes Streben nach sofortiger allgemein kenntlicher Auszeichnung, sondern auf den Mangel einer organischen Schulung des Schauspielers. „Die volle Bildung war ausgeblieben; — diese lehrt auch Entsagung, diese erstrebt und erringt das Gleichgewicht zwischen unseren Wünschen und Kräften". Die zeitweilige Übernahme kleinerer Rollen („Chargen") durch erste Kräfte ist also nicht nur für das Stück, sondern auch für den Darsteller persönlich von Nutzen.

Exkurs zum „Prinzip der organischen Schulung"

Jeder Schauspieleleve pflegt gleich vom Beginn seiner Lehrzeit ab zu einem bestimmten Theater in näherer Beziehung zu stehen. Entweder gehört er einer Schule an, die direkt einem Theater angegliedert ist (wie dies bei den Schulen des königlichen Schauspielhauses, des Deutschen Theaters, der Schiller-Theater in Berlin, des Neuen Schauspielhauses in Schöneberg, der Stadttheater in Köln, des Schauspielhauses in Düsseldorf der Fall ist)

oder er wählt sich aus einem ihm zusagenden Theater einen Privatlehrer. Es pflegt daher für ihn, falls er Talent zeigt, nicht allzu schwer zu sein, nach Ablauf seiner Lehrzeit an der betreffenden Bühne eine Volontairstelle zu erlangen. Er übernimmt sie, da er unerfahren ist, in der Hoffnung, allmählich dort Solistenrollen zu erhalten, einspringen zu können und nach Ablauf der Zeit fest verpflichtet zu werden. Dem Theater erwächst durch solche Volontaire materieller Vorteil, man braucht keine oder weniger Komparserie oder Statisterie zu zahlen, doch besonders auch ideeller Vorteil, es ist möglich, die Stücke bis in die kleinste Rolle individuell zu gestalten und in Massenscenen eine ganz andere Beweglichkeit zu erzielen. Es ist nun heute die überwiegende Meinung, daß solch Volontairsystem lediglich ein Ausbeuten junger unerfahrener Menschen sei, umsomehr, als es für deren weitere Ausbildung weit besser sei, von der Schule direkt an eine kleinere Bühne zu kommen, an der sie sich Routine erwerben können und womöglich „alles" zu spielen bekommen. Ich halte es nun zwar auch, durchschnittlich, für notwendig, daß sich die jungen Schauspieler am Beginn ihrer Laufbahn die erforderliche Sicherheit und Vertrautheit mit der Bühnenpraxis auf einer kleineren Bühne erwerben, deren Spielplan eine abwechselungsreichere und deren Publikum eine markantere Tätigkeit für sie möglich macht. Man darf aber nicht vergessen, daß die Vorteile einer solchen Beschäftigung nur zu leicht durch manche Nachteile überwuchert werden. Denn hat solch grade flügge gewordener „jugendlicher Liebhaber" eine gute Erscheinung und ein halbwegs wohllautendes Organ, so wird er durch Beifallsbezeugungen vom Zuschauerraum aus so ausgezeichnet werden, daß er sich für einen bedeutenden Schauspieler hält. Hier werden also die Keime für den unter Schauspielern weit verbreiteten Größenwahn gelegt. Bald werden sich nun traurige Folgen dieser Krankheit zeigen. Der Schauspieler wird vergessen, daß er Menschendarsteller sein soll, wird auf das Rollenstudium keine große Arbeit mehr verwenden, umsomehr als er ja bei der Fülle der Aufführungen und bei der geringen Anzahl der Wiederholungen (soweit solche überhaupt stattfinden) kaum Zeit dafür erübrigen kann — kurz, er wird

stets lediglich als „Liebhaber“ oder als „Intrigant“ auf der Bühne stehen. Infolgedessen wird er entweder an dem ihm treu bleibenden Beifall Genüge finden und in der Provinz „verschmieren“, oder aber er wird verbittern, weil er nicht an eine große führende Bühne geholt wird und wird als „verkanntes Genie“ durchs Leben wandern. Solchen Schicksalen vorbeugen, die zwar kaum große Talente wohl aber brauchbare Durchschnittskräfte zugrunde richten können, kann m. E. am besten Heinrich Laubes „Prinzip der organischen Schulung“. In meinem eigenen System müßte ich jetzt wohl von dem „geistigen Niveau“ des Schauspielerstandes reden und von der Notwendigkeit, dies durch eine groß angelegte Schauspiel-Hochschule zu erhöhen. So aber will ich in realeren Gefilden bleiben und lediglich die Ansicht vertreten, daß das Volontairsystem viel zur Vervollständigung einer „organischen Schulung“ beitragen kann. Theoretisch muß man es nicht als erste Stufe des Schauspielers, sondern als letzte des Eleven auffassen, es ist also keine volle Gage, sondern höchstens eine Sustentationsgage anzusetzen. Gerechtfertigt wird dies dadurch, daß der Eleve in ideeller Beziehung weit mehr von der Direktion erhält, als er ihr bieten kann. Denn es geht zwar die überwiegende Mehrzahl der Eleven und sogar der Elevinnen aus idealen Gründen zur Bühne und viel Lust und viel Liebe bringen sie mit. Eins aber fehlt ihnen fast durchweg: Ehrfurcht vor der Kunst. Wie sollen sie diese aber besser erringen als dadurch, daß sie in vielen Proben das langsame Werden eines dramatischen Kunstwerkes kennen und sich selbst als winzigen Teil des großen Bühnenorganismus empfinden lernen, daß sie Abend für Abend mit ersten Schauspielern ihrer Zeit auf denselben Brettern stehen und so den Abstand sehen, der sie von jenen trennt. Haben sie aber erst einmal diese Ehrfurcht, dann werden sie später, wenn sie an kleineren und womöglich ganz unkünstlerisch geleiteten Bühnen ihre Laufbahn beginnen, ständig an sich selbst weiter arbeiten, werden gefeit sein gegen kritiklose Verhimmelung und mißgünstigen Tadel und werden ihr Ziel nie aus den Augen verlieren. Daß auch die Volontairzeit ihre Schattenseiten hat, braucht ja nicht erst erwähnt zu werden. Sie kommen aber kaum in Betracht, wenn diese nur eine

einzige Spielzeit dauert. Nach dieser einen Spielzeit allerdings sollte nicht an dem verführerischen großen Theater weitergewatet, sondern der Kopfsprung in die Provinz gewagt werden.

Wir kehren nun wieder zu Heinrich Laube zurück und erinnern uns da, daß wir von der ersten Stufe der Vorbedingungen einer Aufführung handelten, daß diese dem Regisseur allein gehört, und daß wir zuletzt gesehen hatten, daß Laube auch ersten Künstlern kleinere Rollen zuwies.

Diesem Prinzip entsprach es nun völlig, daß Laube auch jüngeren Künstlern wider aller Erwarten große Rollen anvertraute. Denn es war sein grundlegendes Prinzip alle Dramen, also auch ältere, längst im Spielplan stehende, wie neue Stücke einzustudieren (V, 3). Er ging daher stets völlig selbständig vor und richtete sich nicht nach alten Regieanweisungen oder alten Besetzungen (wenn er auch ältere Regiebücher mit heranzog). Die Besetzung sollte nicht dazu dienen, um unter allen Umständen einen großen äußeren Erfolg zu erzielen, sondern sie sollte völlig in den Dienst des Dichters gestellt werden; so kam es, daß er lieber noch unreifen als schon allzu reifen Künstlern die Hauptrollen zuwies. „Wehe dem Schauspieldirektor, welcher sich verleiten läßt, den Grundcharakter der Rolle gering zu achten und sie einem Schauspieler zu geben, welcher allerlei andere Vorzüge hat und welcher mit all diesen anderen Vorzügen schon den Beifall des Publikums erringen werde!" Das wird er vielleicht, das wird er sogar wahrscheinlich, aber das Stück wird unter all diesem Beifall zugrunde gehen. Ein Schauspieler mit geringeren Mitteln, der aber der Grundeigenschaft seiner Rolle entspricht, wird weniger Beifall finden, aber er wird das Stück tragen helfen." (VI, 188). Diesem Prinzipe gemäß gab er den Thumelikus im „Fechter von Ravenna" nicht, wie der Dichter es wollte, dem gefeierten Heldendarsteller Joseph Wagner, sondern dem noch ganz unbekannten „Naturburschen" Baumeister. Die Eboli wurde bei ihm das liebende Mädchen und nicht wie bei anderen Direktoren in erster Linie Intrigantin. Sappho „erschien wie neugeboren und fand einen ungemeinen Aufschwung, als ich die Rolle einer Liebhaberin übergab". Gewöhnlich ist diese Rolle — leider noch heute — die Domäne der Heroine, doch

„die tragische Wirkung wird abgeschwächt, wenn Sappho dem Kreise der Liebhaberinnen ganz entrückt erscheint; sie wird ungemein erhöht, wenn die Darstellerin der Sappho noch gültigen Anspruch auf die Eigenschaften einer Liebhaberin machen kann.[3]) Schließlich sei noch erwähnt, daß ein ganz unscheinbarer Anfänger gleich als Franz Moor auftreten durfte: Joseph Lewinsky. Die Wahl des „Franz" war zwar gewiß zunächst durch individuelle Momente veranlaßt, sie barg aber auch einen typischen Keim.

Denn es war Laubes Prinzip, jungen Schauspielern zunächst Prosa-Rollen und erst dann poetische zu geben. (V, 93, 115, 120 u. a. a. O.) Die Schauspieler selbst werden zuerst immer poetische vorziehen, weil sie sie technisch für leichter halten. Dies kommt daher, weil sie der Vers trägt. Wenn sie sich ihm aber überlassen, so ist der erste Schritt zur Deklamation und zum hohlen Pathos getan. Gewiß dürfen Verse nicht naturalistisch gesprochen werden, und es ist ein trauriges Zeichen unserer Zeit, daß Pathos und hohles Pathos identische Begriffe geworden sind. Es muß also ein Mittelding zwischen natürlicher Sprache und Deklamation gefunden werden, und dies erreicht man nur, wenn man sich nicht vom Vers tragen läßt, sondern ihn zu meistern lernt. Dies wird man am besten lernen, wenn man mit Prosa und zwar mit Prosa unserer Zeit, also in modernen Stücken, beginnt und erst dann ganz allmählich zum Vers aufsteigt. (cf. VI, 101.)

Ferner wandte Laube bei der Besetzung das Prinzip des Alternierens an. Er tat es, um nie einzelne Mitglieder unbeschäftigt zu lassen, um den Ehrgeiz zu erwecken, um sofortigen Ersatz in Krankheitsfällen zu haben und auch um einen Schauspieler gegen den andern ausspielen zu können. Als Dawison auf der Bühne sich plötzlich ohnmächtig stellte, um den Fortgang des Stückes zu hindern, konnte sofort ein Kollege für ihn einspringen — seiner Bosheit war die Spitze abgebrochen. (IV, 29, 44, Tyrolts Chronik S. 265.)

---

[3]) Aus Heinrich Laubes Nachwort zur „Sappho" in der bei Cotta erschienenen Erstausgabe von Grillparzers sämtlichen Werken.

Geschlossen werde unsere Betrachtung der Besetzung mit einem Kuriosum. Im „Wiener Stadttheater“ (VI, 148) steht zu lesen: „Das Spielen von Männerrollen durch Frauen stößt in Deutschland auf ziemlich allgemeinen Widerwillen und Widerspruch. Es gilt für einen überwundenen Standpunkt der Griechisch-Römischen wie der Shakespearezeit. Mir ist es auch nicht leicht recht; aber bei gewissen einzelnen Rollen habe ich nicht so viel dagegen wie die Mehrzahl unter uns. Zum Beispiele gerade bei Romeo nicht . . . er ist mir nicht der Typus, sondern nur die Idee eines Liebhabers. Seine nur sinnlichen Beziehungen verlieren für mich nichts, wenn eine Frau in diesen Mannskleidern steckt, weil ich diese nur sinnlichen Beziehungen ganz wohl abgeklärt brauchen kann in der geschlechtslosen Darstellung . . .“

Bald nach Erscheinen dieser Zeilen feierten sie in Wien den 70. Geburtstag Dr. Heinrich Laubes.

Ist die Besetzung fertiggestellt, so muß an die dramaturgische Einrichtung des Textes gegangen werden. Es gibt keine allgemein gültigen Einrichtungen, denn schon bei diesen müssen die Individualitäten der gerade zur Verfügung stehenden Schauspieler berücksichtigt werden. Daraus folgt, daß nur ein Regisseur diese dramaturgische Tätigkeit ausüben sollte, und daß die Besetzung der Einrichtung vorangehen muß. Dies wußte Laube schon als Theoretiker.

So schickte er am 2./3. 42 Emil Devrient eins seiner Dramen, und schrieb „es ist ungestrichen, weil ich nicht weiß, nach welchen Maßstäben es zu tun sein wird“ (Houben „Emil Devrient“ a. a. O. S. 210). Noch deutlicher lautet ein Nachwort aus einem Brief des nächsten Jahres: „Ich lege Ihnen ein Verzeichnis der jetzt angebrachten Kürzungen und Milderungen in der Hexe bei, dies müßte, Wittig betreffend, anders gemacht werden, wenn Wittig Ihnen zugemessen werden sollte; dann brauchte er eher Zusätze und anderes würde weggelassen“. (ib. S. 232.)

Da solche Berücksichtigung der jeweiligen Schauspielkräfte nur ein integrierender, aber kein hauptsächlicher Gesichtspunkt der Einrichtung ist, werden wir näher erst bei der Betrachtung des Spielplanes auf diese eingehen.

Werden die Schauspieler ausschlaggebende Momente der Bearbeitung, d. h. werden um ihretwillen Stücke in Scene gesetzt, so besteht die Gefahr, daß das Theater den Kontakt mit der dramatischen Kunst verliert und auf eine abschüssige Bahn gerät. Unter dem Freiherrn von Münch-Bellinghausen trat dies ein, unter Laube aber ist dies „unerhört gewesen am Burgtheater" (V, 246).

ββ) durch den Regisseur und Schauspieler

Mit der Erledigung der Besetzung und der Einrichtung ist die erste Stufe der Vorbereitung vorbei. Die zweite beginnt zunächst mit der Versendung der Rollen an die Schauspieler. Es folgt dann bei Laube die Leseprobe, oder vielmehr die Leseproben, denn prinzipiell hatte er zwei festgesetzt. Bei der ersten mußten die Schauspieler flüssig, bei der zweiten im Charakter der Rolle lesen — dies stand in Laubes Regulativ (im Auszug abgedruckt bei Tyrolt a. a. O. S. 249 ff.). „Ich selbst bin für einige Leseproben, habe es aber selten dazu bringen können" (VI, 108). „Widerwillen der Schauspieler und die gebotene Ausnützung der Zeit — unser Schauspieler sagt, er verliere sie bei einer wiederholten Leseprobe — haben meine Absicht gewöhnlich vereitelt." Dieser Satz klingt insofern weniger glaublich, als Laube nicht der Mann war, sich bei der Ausführung eines dramatischen Kunstwerks durch äußere Widerstände, als da sind Widerwillen der Schauspieler und Zeitmangel, in seinen Prinzipien stören zu lassen. Er fährt zwar fort „und doch ist das Bedürfnis einer zweiten Leseprobe oft so klar! das Bedürfnis nach festzustellender Aufklärung über Scenen und Partien des Stückes, über den feineren Zusammenhang überhaupt", was steht dem aber im Wege, dies Bedürfnis bei den ersten Proben auf der Bühne zu befriedigen, umsomehr als ja für Laube nicht die Behandlung des Wortes so völlig im Vordergrund stand, als etwa bei dem Regisseur Goethe, sondern ihm lediglich „Hilfsmittel" war (VI, 46). Im Grunde genommen hat er ganz gewiß gefühlt, wie berechtigt der Widerwillen der Schauspieler gegen die Leseproben ist; trotzdem hat er immer zur Aufmerksamkeit angehalten, er las bisweilen selbst, regte Diskussionen an u. s. f. Zugleich aber sprach er aus,

daß gewöhnlich die besten Schauspieler keine guten Leser und die eifrigsten Diskussionsredner keine guten Darsteller seien. Der Hauptwert der Leseproben war aber, die Schauspieler mit dem ganzen Text bekannt zu machen und dem Regisseur die Wirkung des Ganzen im gröbsten Umriß vorzuführen. Zweifellos kann das Letztere bei den ersten Bühnenproben weit besser geschehen, und das Bekanntmachen der Schauspieler mit dem ganzen Text kann ebenfalls besser dem Einzelnen überlassen werden. Eine Mehranschaffung von Exemplaren belastet das Budget ja so wenig und ermöglicht dem Schauspieler, innerhalb seiner vier Wände viel tiefer in den Geist des Stückes einzudringen.

Demnach dürfte die Leseprobe, Laubes zweite Stufe der Vorbereitung, als überflüssig erledigt sein. Es ist zu hoffen, daß sie bald von allen Theatern verschwindet, besonders weil sie geradezu schädlich wirken kann.[1]) Daß Laube auch dies wußte, zeigt seine von seinen Vorgängern völlig verschiedene Auffassung der ersten Bühnenprobe. Doch bevor wir zu ihr kommen, mit der die eigentliche Ausführung einsetzt, haben wir noch die dritte und letzte Stufe der Vorbereitung vor uns.

$\gamma\gamma$) durch den Schauspieler und Vortragsmeister

Wir sahen schon in diesem Kapitel (am Ausgang des 1. Paragraphen), daß Laubes Theorie dem Vortragsmeister eine wichtige Stellung innerhalb der Vorbildung des Schauspielers zuwies, und daß er als Burgtheaterdirektor keine geeignete Persönlichkeit für diesen Posten ausfindig machen konnte. Als er als Leipziger Stadttheaterdirektor in Alexander Strakosch diesen Mann fand, gewährte er ihm gleich einen gewichtigen Platz an seiner Bühne. Seiner Theorie hätte es entsprochen, dem Vortragsmeister Schüler zuzuweisen und sie nach vollendeter Ausbildung für seine Bühne zu verpflichten, in der Praxis mußte es ihm schon hoch willkommen sein, die Vorteile des neuen Mannes den be-

[1]) cf. Dinger a. a. O.

reits im Berufe stehenden Künstlern zu Teil werden zu lassen.[2]) Um Zeit zu sparen, trat also an Stelle des Nacheinander ein Nebeneinander. „Die Einteilung der Arbeit birgt das Geheimnis reichlicher Hervorbringung, im Staate wie im Theater. Das Theater ist ja durchweg ein kleiner Staat. Während das Lustspiel auf der Scene probiert wurde, arbeitete der Vortragsmeister mit dem Personal der Tragödie." (VII, 35). Der Vortragsmeister mußte die Schauspieler also vorbereiten, bevor sie die Bühne zu den Proben des jeweiligen Stückes betraten. Er sollte mit ihnen die Rollen durchstudieren, ihnen „ein Spiegel" sein, vor allem, wie schon sein Name besagt, der Ausbildung der Sprechtechnik dienstlich sein. Er sollte nachholen, was die Schauspieler während ihrer Ausbildung versäumt hatten, gleichzeitig aber, durch das Nachholen an einer bestimmten Aufgabe, einen Teil der Regiearbeit vorweg nehmen. Dieser Vorbereitungsstufe wegen hat Laube die schwersten Vorwürfe seitens der Theorie und Praxis hinnehmen müssen. „Strakosch studierte die Rollen seinen Schülern schablonenhaft ein. Er sprach die Rollen mit Betonungen, Nuancen, Pointen solange vor, bis der durch Laubes Machtwort zum Unterricht befohlene Schauspieler es ebenso machte" (Tyrolt a. a. O. S. 11). Nun, wir untersuchen hier nicht theaterhistorisch und haben weder Veranlassung noch Möglichkeit festzustellen, inwiefern der Vorwurf einer in der Praxis zu Tage getretenen schablonenhaften Lehrmethode berechtigt war oder nicht. Desto energischer müssen wir aber (von unserem dramaturgischen Standpunkt aus) dagegen Einspruch erheben, daß man auf Grund dieses Vorwurfs heute größtenteils schablonenhafte Sprachbehandlung als verwerfliches Prinzip Laube-Strakoschs hinstellt. Laube sagt ausdrücklich (VII, 35): „Nichts ist falscher als die Vorstellung, daß die Aufgabe des Vortragslehrers nur Schulmeisterei sein könne" (und weiter VI, 101) „die Aufgabe ist auch sehr schwer und kann wohl nur in Verbindung mit einem Dramaturgen gelöst werden, welcher

---

[2]) Ich mag die Hypothese nicht unterdrücken, daß Laube zur Durchführung seiner Theorie auf Strakosch hin eine Schule gegründet hätte, wenn er ihn schon in der ersten Zeit seiner Burgtheaterdirektion zur Verfügung gehabt hätte.

die Grundsätze immer wieder mit dem Lehrer diskutiert, welcher immer kontrolliert, ob die Gefahr einer stehenden Manier nicht einschleiche, welcher endlich genau prüfen hilft, ob die verschiedenen Persönlichkeiten mit ihren verschiedenen Sprachmitteln auch mit unterscheidender Verschiedenheit behandelt und geführt werden". Hiermit sehen wir, daß Laube gerade das gewollt hat, was seine Gegner von ihm forderten.

Es war schon erwähnt, daß der Vortragsmeister einen Teil der Regiearbeit vorweg nahm. Wenn diese Arbeit nun auch unter ständiger Kontrolle des Regisseurs erfolgte, so durchbricht sie immerhin doch das Prinzip der durchaus einheitlichen Ausführung des dramatischen Kunstwerkes. Sie erfolgte daher auch nicht aus künstlerischen, sondern aus wirtschaftlichen Gründen. Am Anfang des nächsten Kapitels werden wir sie kennen lernen und feststellen, daß sie heute, wenigstens für die führenden Bühnen, nicht mehr bestehen. Damit ist für uns, ebenso wie schon die zweite, auch die dritte Stufe der Vorbereitung hinfällig geworden. Da wir aber heute leider noch kein Gesetz haben, das dem Schauspieler verbietet, ohne hinreichende Vorbildung die Bühne zu betreten und $^{9}/_{10}$ aller Schauspieler gerade einen unfertigen Vortrag mitbringen, wird der Vortragsmeister nach wie vor die Aufgabe haben, für die technische Weiterbildung der bereits ausübenden Schauspieler zu sorgen. Nur braucht er nicht mehr dem Regisseur vorzuarbeiten, sondern kann es sich genügen lassen, hin und wieder, während der Arbeit des Regisseurs, „Nachhilfeunterricht" zu geben, unter individuellen vom Regisseur zu bestimmenden Hinweisen.

β) Ausarbeitung auf der Bühne

Mit dem Einstudieren der Rolle durch den Vortragsmeister schlossen unter Laube die Vorbereitungen hinter der Bühne ab, und es begannen die Ausarbeitungen auf der Bühne, die als Zusammenarbeiten von Regisseur und Schauspieler vor sich gingen.[1])

[1]) Vergleiche zum Folgenden (auch zur Ergänzung von Beispielen) außer den im Text erwähnten Belegen aus Laubes Werken selbst noch

Das Grundprinzip lautete hier: „Das Endziel schauspielerischer Bestrebung ist uns das ganze Gemälde, nicht aber die einzelne Figur. Das Stück als Kunstwerk soll ganz hervortreten" (V,33). Erreicht werden sollte dies Endziel durch Ineinandergreifen der Schauspieler. Wir haben hier also einen ausgesprochenen Gegensatz zum antidramatischen „Voneinanderspiel" unter der Direktion Goethe und zum antikünstlerischen „Nebeneinanderspiel" von „Oberdirektionen, welche die geistige Leitung auf den Proben der banalen Geschäftsführung überlassen, den Handgriffen der Routine" (V, 197): wir haben ein „Zusammenspiel". Wie nun die Schauspieler zusammengespielt und wie Schauspieler und Regisseur zusammengearbeitet haben, das wird nie von Dritten nachträglich geschildert werden können. Nur ein einziger ist im Stande, von Aufführungen descriptive Kunde zu geben, die einigermaßen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann. Dieser Eine ist der jeweilige Regisseur selber, der von Anfang bis zu Ende die Leitung ununterbrochen in der Hand gehabt hat. Das Feinste und Beste aber läßt sich überhaupt nicht analysieren, besteht es doch oft in einem kurz hingeworfenen Wort, einem halben Ton, einem raschen Blick, einer kleinen Geste des Regisseurs, der damit, ohne daß die Schauspieler es ahnen, suggestiv auf sie wirkt und so den Kontakt herstellt, der einzig und allein wahrhaft schöpferische gemeinsame Arbeit ermöglicht.

Wir Nachfahren können allerhöchstens nach Prinzipien forschen, auf denen die Arbeit beruhte, weisen aber auch hierbei gleich die Möglichkeit irgend welcher Vollständigkeit weit von uns.

aa) Orientierungsprobe

Da also das Ziel Zusammenspiel war, mußte naturgemäß das Zusammenstudium im Vordergrund stehen. Um dem Einzel-

---

Tyrolts oft erwähnte „Chronik", ferner desselben Verfassers „Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers 1848—1902" (Wien und Lpz. 1904). Schließlich „Aus den Lehr- und Flegeljahren eines alten Schauspielers" von Hermann Schöne (Herausggb. von H. Thimig, Lpz. Reklam No. 4461, 4462) und Paul Lindaus Aufsatz „Laube und Dingelstedt als Regisseure". Persönliche Erinnerungen in seiner Monatsschrift „Nord und Süd" (Bd. 98, Heft 292, Juli 1901).

studium möglichst wenig Platz einzuräumen, folgte die erste Probe der Leseprobe viel rascher als es bisher üblich war. Dafür verlangte Laube auch nicht, daß der Text bei der ersten Probe schon völlig eingelernt war. Dies entsprach auch seinem Prinzip, daß schon Immermann im Gegensatz zu Goethe ausgesprochen hatte, daß „die Güte der Darstellung auch nur in der vollkommenen Einigung und Durchdringung des Rezitierenden mit dem Mimischen beruhe. (Fellner a. a. O. S. 163.) „Ich habe immer gefunden, daß die Worte richtiger und schlagender eingelernt werden, wenn der Schauspieler auch äußerlich auf dem Theater die Situation kennen gelernt hat, in welcher er sie sprechen muß. Es wird dann sein feineres Memorieren lebensvoller, ich möchte sagen unmittelbarer. Das abstrakte Wesen mit seiner Steifheit und seinen unvermeidlichen Irrtümern gegenüber den realen Dingen kommt nicht auf. Diese realen Dinge, hier die wirklich gespielte Scene, bringen immer Überraschungen und machen Veränderungen nötig in dem abstrakt Eingelernten. Sitzt dieses Eingelernte nun schon ganz fest, dann stößt die notwendige Veränderung auf Schwierigkeiten. Das Umlernen ist aber dem Schauspieler das Allerbeschwerlichste" (VI, 110 ff).

Da Laube die Proben systematisch leitete, mußte er mit „Orientierungsproben" beginnen, es mußte eine Verständigung grundlegendster Fragen erzielt werden. „Das Äußere der Scene wird dem Schauspieler kurz vorgestellt, Ab- und Zugänge werden angegeben, Stellungen oberflächlich angeordnet". Dies machte er vom Regietisch aus, während ihm die Schauspieler ihre Auffassungen vorspielten. Dann trat er unter sie, gab mit wenigen Worten Charakteristiken des Stückes und der Rollen, das Spiel begann von Neuem (es hatte also beiderseitige Orientierung im gröbsten Sinne stattgefunden) und jetzt unterbrach der Regisseur wiederholt und bezeichnete die unterscheidenden Momente. Von Anfang an muß der Regisseur — auf Grund seiner plastischen Phantasie — die nötigen Weisungen auf den Proben ohne Hilfe des früher ausgearbeiteten Regiebuches erteilen. Sonst „verliert er mehr und mehr den notwendigen Überblick und die Schauspieler mischen sich ein mit Besserwissen und Ratschlägen, was sie gar zu gerne tun, um nicht geleitet oder

gar beherrscht zu erscheinen, und es entsteht das Chaos. Hat er aber das ganze Bild der Vorgänge, welche das Stück bilden, klar im Kopfe, und ordnet er demgemäß ruhig und sicher an, so fügt sich Jedermann still der Führung . . . .“

ββ) Stückproben

Mit der zweiten Probe setzten die Stückproben ein, und es war hier sein Grundprinzip, die Schauspieler zu begeistern und sie frisch bei der Arbeit zu erhalten. Dies konnte geschehen durch sichtbarliches Zutagetreten eines ständigen Fortschrittes. Bei der Arbeit behielt er stets den systematischen Bau im Auge, daher gehörten noch die zweite und dritte Probe (d. h. also die erste und zweite Stückprobe) dem Aufbau des Ganzen. Es ist von außerordentlicher Wichtigkeit, dies festzuhalten, denn gerade Regisseure, die auf Grund theoretischer und praktischer Schulung bestrebt sind, die Proben als künstlerische Geistesarbeiter und nicht als Handwerker zu leiten, werden am Anfang ihrer Tätigkeit stets dazu neigen, schon bei den ersten Proben Einzelheiten sorgfältig auszugestalten, da sie ja den Wunsch haben, möglichst gründlich vorzugehen. Nur zu leicht kommt es dann vor, daß sie einen vorspringenden Stein des Baues glätten und ziselieren wollen und dabei übersehen, daß der Grundpfeiler noch nicht fest gefügt ist.

Es war daher Laubes Prinzip auf der zweiten Probe die auf der ersten bezeichneten Momente „festzulegen“, d. h. sie klar und knapp zu motivieren, denn was der Schauspieler nicht verstanden hat, kann er nicht mit seinem Blute durchdringen und beleben. Ferner wurde hier das Wichtige vom Unwichtigen geschieden und in den Vordergrund gedrängt, Tempo und Pausen festgelegt, mit dem Buche in der Hand das Memorieren der Schauspieler kontrolliert und für die Unabhängigkeit vom Souffleur gesorgt. (Während auf den Orientierungsproben markiert werden durfte, war dies später nicht mehr gestattet). Nach der dritten Probe stand der Bau, in der vierten und fünften wurde er eingerichtet. Es begann jetzt die eigentliche Arbeit mit einzelnen Schauspielern. Hier dozierte Laube nicht etwa, sondern er half den Schauspielern beim Schaffen. Er half ihnen beim

Schaffen, er wollte also nicht, wie unsere „Handwerkerregisseure“, für sie schaffen. Er spielte ihnen daher nie die Rollen genau so vor, wie er sie dargestellt wissen wollte, sondern er deutete nur beim Vorspielen seine Absicht an — er wollte keine Papageien abrichten, sondern Menschen bilden (cf. Schöne a. a. O. S. 88). Wir fanden dies ja schon bei Goethe (s. o.), nur mit dem Unterschiede, daß dieser unabsichtlich nur „andeutete“ und sich daher, im Gegensatz zu Laube, seinen Schauspielern nicht verständlich machen konnte.

Für Betonung und Gliederung in der Rede hatte meist schon der Vortragsmeister gesorgt, Laube fügte jetzt Schattierungen, Nuancen hinzu und gab ihnen vielerlei Hilfsmittel. (Lindau erwähnt Manches: Klopfen auf den Tisch bei ähnlichen Stellen in verschiedenen Akten, Zeitungslektüre als Mittel, zerstreut, d. h. langsam und nachdrücklich zu reden und vieles andere.) Es wurde darauf gesehen, daß die Schauspieler naturwahr und glaubwürdig redeten, daß sie den Atem richtig einteilten, daß sie im Dialog zeitig einsetzten („es darf kein Sonnenstrahl durch“!), daß sie deutlich sprachen und den Schluß nicht verschluckten, daß sie zueinander sprachen und nicht ins Publikum, jedes Wort mußte jedem Zuschauer verständlich werden — im Gegensatz zu Dingelstedt —, Lärm hinter der Scene (Schlacht, Glockenläuten) wurde gedämpft und setzte nur zwischen den Reden stark ein — im Gegensatz zum naturalistischeren Prinzip der Meininger. Vor allem aber betonte er stets das Prinzip der Menschendarstellung. Auf der Bühne leben und nicht erst aufs Stichwort hin spielen! „Das Antlitz in Übereinstimmung setzen mit dem Inhalte Ihrer Rede, und selbst Leib, Hände und Füße davon wissen lassen! Ein Ganzes darstellen klar und deutlich, nicht verschwommen und sprechen, auch wenn man schweigt!“ (VI, 132). Nicht verschwommen, das betont er immer wieder, nicht nur andeuten, sondern alles ausführen. Das Publikum will immer klüger sein, als die Menschen auf der Bühne.

Mit diesen vier bis fünf Proben mußten sich manche Konversationsstücke begnügen, vielfach wurde sogar aus Zeitmangel größeren Stücken wie dem „Hamlet“ nicht mehr gegönnt. Bei der sechsten Probe wurden die Massenscenen geregelt (Kompar-

serie und Statisterie) und kleinere Rollen ausgearbeitet. Sorgfältiges Probieren der Massenscenen wurde von Laube zuerst begonnen, sein erster Erfolg im Burgtheater war die Leichenfeier im „Cäsar“, im Stadttheater der Reichstag im „Demetrius“. Im Verlaufe seiner Tätigkeit war ihm eine immer sorgfältigere Ausführung der Proben möglich, so konnte er zum Demetrius 18 ansetzen (bei der Zusammensetzung des Spielplans — den wir im nächsten Kapitel betrachten werden — war dies die längste Zeit, die er zur Vorbereitung eines Stückes verwenden konnte, wenn es auch sein Prinzip war, täglich zu proben). Bei der immer noch geringen Anzahl mußte er unbedingte Aufmerksamkeit verlangen, er sah es gerne, wenn auch gerade nicht beschäftigte Schauspieler bei allen Proben zugegen waren.

γγ) Hauptprobe

Schließlich ist es ein Hauptverdienst Laubes, daß er den Wert der Haupt- oder Generalprobe hervorgehoben hat. Im Spiele mußte sie ein genaues Bild der Erstaufführung geben, auf Kostümierung bestand er nicht (!), auch scheute er sich nicht, noch im letzten Augenblicke Streichungen vorzunehmen.

Besonderen Wert legte er hier auf schnelle Verwandlungen. Mehr wie fünf Minuten durften sie nicht in Anspruch nehmen.

b) Während der Erstaufführung

Nicht einmal bei der Erstaufführung selbst, der er ja teils von seiner Loge, teils von der Bühne aus beiwohnte, gönnte sich der unermüdliche Regisseur eine fast ausschließlich passive Rolle. An der Ausführung konnte er nun natürlich keine Änderungen mehr vornehmen und doch hatte er noch ein ganz besonderes technisches Hilfsmittel, einen superklugen Trumpf, auf die Wage zu werfen. Es war dies — die Person des Dichters. Dieser durfte nicht dem Publikum danken, wenn der Beifall am stärksten war, sondern, wenn es galt die Wirkung eines etwa schwachen Aktes zu erhöhen. Gutzkows „Ella Rose“ hatte nach dem ersten Akt bereits starken Beifall, Laube fürchtete aber für den letzten: „zum Schluße sollt ihr ihn haben, eher nicht! lautete meine Politik“ (V, 126).[1])

[1]) Daß Gutzkow in seinem „Rückblicke auf mein Leben“ (Berlin 1875. S. 278) die Tatsache seines Erscheinens vor der Rampe leugnet, ändert natürlich nichts an Laubes Prinzip.

c) Nach der Erstaufführung

Da Laube die Einstudierungen um der Kunst und nicht um der Kritik willen veranstaltete, waren die Stücke für ihn nach der Erstaufführung keineswegs abgetan. Halbe Erfolge wurden so zu ganzen, denn durch die Erstaufführung belehrt, zog er vielfach in weiteren Proben Scenen zusammen (V, 28, VII, 146), änderte manches, das er infolge veränderter Besetzung übersehen hatte (VII, 82), ja wechselte auch die Besetzung selbst, sobald er Stücke durch geeignetere Vertreter noch länger halten konnte (VII, 106).

Kapitel II
Der Spielplan
§ 1. Auswahl

Folgende kleine Notiz setzte der Redakteur Heinrich Laube in seine am 20. September 1843 erschienene No. 38 der „Zeitung für die elegante Welt": „Den neuen Theaterbau in Berlin betreffend, wird vielfach davon gesprochen, es sollte überhaupt außer dem königlichen und dem Königstädter noch ein drittes errichtet werden. Das möge doch ja nicht geschehen! Die Überhäufung mit Theatern ist der Tod des guten Theaters. Je mehr das Interesse zerstückelt wird, desto sicherer geht das Würdige, was immer schwieriger und auf einen kleinen Kreis angewiesen ist, zu Grunde".

Er war also der Ansicht, daß „alles Würdige" auf einer einzigen Bühne vereinigt werden könne.

Als der Redakteur Burgtheaterdirektor wurde, war demgemäß sein Ziel (VI, 204): „ein Repertoire zu erreichen, welches jeder gebildete Mann vollständig nennen könnte . . . Mein Ideal war, nach einigen Jahren zu dem Gaste aus der Fremde sagen zu können: Bleibe ein Jahr in Wien und du wirst im Burgtheater sehen, was die deutsche Literatur seit einem Jahrhunderte Klassisches oder doch Lebensvolles für die Bühne geschaffen; du wirst sehen, was Shakespeare uns Deutschen hinterlassen, wirst sehen, was von den romanischen Völkern unserer Denk- und Sinnesweise angeeignet werden kann."

Es sollte also nicht nur an einem einzigen Theater, sondern noch dazu in einem einzigen Jahre eine Vollständigkeit im Spielplan erzielt werden.

Laube hat, um diesem Ziel nach Kräften zuzustreben im ersten Jahre seiner Direktion über dreißig Dramen (IV, 237) und im zweiten gar gegen 65 Dramen (V, 3) neu in Scene gesetzt. Unter dieser Quantität der Aufführungen mußte naturgemäß die Qualität leiden, wir haben ja auch schon gesehen, daß für den „Hamlet" nur 6 Proben (die Durchschnittszahl) zur Verfügung standen, während die Höchstzahl, die Laube erreicht hat, 18 Proben waren. Diese Zahlen erscheinen uns heute für eine führende, ja für die führende Bühne völlig barbarisch, wir dürfen aber nicht vergessen, daß es für die Mitte des 19. Jahrhunderts immerhin ausnahmsweise hohe Probezahlen waren. Laube hätte auch garnicht mehr ansetzen können, die kleine Zahl der Theaterbesucher verlangte solch ständigen Wechsel im Spielplan. Je mehr sich nun Laubes Prinzip durchsetzte, durch sorgfältigstes Proben möglichst vollendete Aufführungen zu erzielen, desto mehr mußte sein „Prinzip der Vollständigkeit" an Gültigkeit verlieren, ja ins Extrem umschlagen. Dies Extrem, das „Prinzip der Einseitigkeit", ist heute die Grundlage der Theaterpolitik geworden, da es einzig und allein auf zahlreichen Proben beruhende höchstmögliche Qualität gestattet.

Leider müssen wir uns hier einen gewerbepolitischen Exkurs versagen, da er uns, wenn auch nicht nach Utopien, so doch zu sehr aus dem Laube-Land führen würde. Immerhin wollen wir kurz darauf hindeuten, daß heute infolge des „Prinzipes der Einseitigkeit" Arbeitsteilung die Grundlage der modernen Theater ist. Damit ist zugleich gesagt, daß die führende Theaterstadt die sein muß, in der man die Arbeitsteilung am weitesten durchführen kann. Wien ist damit auf absehbare Zeit aus dieser Stellung verdrängt (vor allem des geringen Fremdenstromes wegen), die Führung ist an Berlin übergegangen. Hier wurde die freieste Entfaltung durch die 1869 erfolgte Ausdehnung der Gewerbefreiheit auf die Theaterbetriebe gestattet und durch den auf dem Frieden von 1871 beruhenden enormen Aufschwung

ermöglicht. Doch bis bis heute ist die Arbeitsteilung erst eingeführt, doch noch nicht durchgeführt. Man vergißt noch zu sehr, daß die ganze moderne Volkswirtschaft nicht nur auf der Arbeitsteilung, sondern auch auf dem Tausch beruht, daß Arbeitsteilung nicht unkünstlerische Konkurrenz zur Folge haben braucht, sondern gerade Koalition verlangt, daß diese Koalition nicht nach amerikanischem Muster in Trusts ausarten, sondern in der, wenigstens für Theaterbetriebe wirtschaftlich gesünderen Form der Kartelle stattfinden könne. Dies gilt vor allem für die Provinzbühnen[1]), denn hier ist bisher infolge der Gewerbefreiheit Konkurrenz an Stelle der Arbeitsteilung getreten. Man gründete dort neue Bühnen und vergaß, das Absatzgebiet zu erweitern. (Als markantes Beispiel diene Leipzig, das mehr als ein künstlerisch geleitetes Schauspielhaus erhalten könnte, wenn diese auch gleichzeitig Halle versorgten; ebenso müßten Köln und Düsseldorf, Karlsruhe und Mannheim usw. zusammengehen; für noch kleinere Städte kämen diesem Prinzip zufolge Wanderbühnen in Betracht, also etwa drei Truppen für die 6 Städte: Eisenach, Gotha, Erfurt, Weimar, Jena und Gera).

Laubes „Prinzip der Vollständigkeit" an einem Theater, dem „Volltheater" ist also für uns erledigt. Er selbst hat an ihm fanatisch gehangen, so hat er sich nur um es zu erreichen einem sicheren Mißerfolg mit einem spanischen Stück ausgesetzt: „mein eigenes Programm trieb mich auch dazu, denn es verlangte ja wenigstens einen Repräsentanten, wenn nicht einige Vertreter einer so bedeutenden Dramatik auf dem Repertoire des Burgtheaters" (V, 84).

Doch auch Laube hat eingesehen, daß ein Hoftheater in Wahrheit nie „Volltheater" sein könne, daß die Rücksicht auf die Hofkreise die Aufnahme mancher Stücke in den Spielplan unmöglich mache (V, 214).

Als er daher das Stadttheater in Wien übernahm, griff er diesen Punkt auf, um offiziell die Existenzberechtigung des neuen Unternehmens zu beweisen (VII, 11 ff.). So spielte er im Stadt-

[1]) cf. Paul Ernst „Die Stadttheater und das Drama" („Schaubühne" II, 227, Berlin 1906).

theater Wilbrandts „Hammerstein" (VII, 58) und Lindners „Bluthochzeit" (VII, 85), die im Burgtheater unmöglich gewesen wären, da sie „Konflikte zwischen geistlicher und weltlicher Macht" darstellten. In der Tat waren dies aber nur ganz geringfügige Ausnahmen, das Wiener Stadttheater war des Burgtheaters Konkurrenz.

Da Laubes Hauptprinzip für die Auswahl für uns wegfällt, brauchen wir nur noch seine formalen und inhaltlichen Grundprinzipien zu betrachten.[1])

In formaler Hinsicht war ihm Grundbedingung Einheit und Geschlossenheit des dramatischen Kunstwerkes. „Bei uns geht man mit epischen Grundgedanken an ein Drama; das „Nacheinander" hält man für hinreichend, das „Miteinander" ist aber erforderlich, das „Gegeneinander" belebt erst die dramatische Form" (VI, 152). Aus dieser Grundbedingung ergaben sich seine beiden formalen Grundprinzipien; das erste läßt sich formulieren: „jedes Stück muß auf seinen kürzesten Ausdruck gebracht werden." Als Beispiel muß uns hier genügen eine Stelle aus seiner „Antonius und Kleopatra"-Bearbeitung:

Shakespeare (II, 2):

Sie lag da,
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenstrahlender als jene Venus
Wo die Natur der Malerei erliegt.
Zu beiden Seiten ihr holdsel'ge Knaben,
Mit Wangengrübchen, wie Cupido lächelnd,

[1]) Andere diesen Punkt berührende Prinzipien kommen m. E. nur für eine Gesamt-Betrachtung, „Laube als Dramaturg" in Betracht, für eine Untersuchung, die also im Gegensatz zu der hier vorliegenden in erster Linie sich mit Laube und erst in zweiter Linie sich mit der Theaterleitung beschäftigt, also für eine theaterhistorische und nicht dramaturgische. Laubes Stellungnahme zu den einzelnen Dramatikern ist dann noch für die Geschichte Wiens wertvoll, hier können wir auf den von A. v. Weilen bearbeiteten Abschnitt in „Die Theater Wiens" (a. a. O.) verweisen, ferner auf desselben Verfassers „Laube und Shakespeare" im Jahrbuch der deutschen Shakespearegesellschaft, 43. Jahrg., Berlin 1907 und auf Rud. Fischers Repertoirestudie „Shakespeare und das Burgtheater", ib. 37. Jahrgang. Berlin 1901.

Mit bunten Fächern, deren Wehn durchglühte
(So schiens) die zarten Wangen, die sie kühlten;
Anzündend statt zu löschen.

Laube:

In goldgewirktem Zelte lag sie da,
Wie Venus selbst; an beiden Seiten Knaben,
Schön, wie Cupido, die mit bunten Fächern
Balsamisch fächelten, nicht Kühlung, nein,
Entzündung.

Laube hat es hier meisterlich verstanden, das epische Moment zu tilgen, die Schilderung plastisch zu gestalten und vor allem aus der Schriftsprache des früheren Übersetzers eine Bühnensprache herzustellen.[1])

Während also dies erste formale Grundprinzip sich gegen die epischen Teile im dramatischen Kunstwerk richtete, kämpfte das zweite gegen die lyrischen. Der Kampf galt vor allem der Lyrik κατ᾽ ἐξοχήν: der Musik. So schön er auch Beethovens Ouvertüre fand, er hielt es für unstatthaft, sie einer Egmont-Aufführung voran zu schicken. Mit bitteren Worten wandte er sich gegen Tiecks Versuche, Mendelssohns Musik dem „Sommernachtstraum" und der „Antigone" dienlich zu machen. Als Theaterdirektor nahm er zwar beide Werke des Publikums willen in seinen Spielplan auf, wie wenig er aber künstlerisch für sie eintrat, zeigt schon, daß er „Antigone" nicht seinem Prinzip unterwarf, sondern sogar das Orchester und die Einteilung in Gesangs-Solist (Chorführer) und Gesangschor beibehielt (Tyrolts Chronik S. 83).

So sehr er gegen die Musik als Teil des dramatischen Kunstwerkes war, so sehr trat er (unbegreiflicherweise) für die Zwischenaktsmusik als stimmungerregenden Faktor ein (VI, 117 ff.).

---

[1]) Dies Beispiel entnehme ich Weilens „Laube und Shakespeare" (a. a. O. S. 117), der es gegen Laube anführt: „Die Poesie ist fort . . . . Wie verarmt die Bilderfülle der Dichtung!" Weilen, der Theoretiker, vergißt, daß zur Beurteilung solcher Redaktionen das Ohr, nicht das Auge maßgebend sein muß.

Eine Aufführung der „Antigone" ohne Musik hätte auch seinem inhaltlichen Grundprinzip widersprochen. Dies lautete: „Ein Theater hat die größte Macht darin, daß es die Gegenwart ansprechend darstellt..... Und von der Gegenwart ausgehend, führt ein Theater in richtiger Folge und aufsteigender Reihe sein Publikum und seine Schauspieler natürlich und gesund zu ferne liegenden Aufgaben wie zu höher liegenden Aufgaben" (V, 115). Die Grenze der „ferne liegenden Aufgaben" war da, wo sie mit der Gegenwart in keinem Konnex mehr standen. Von einem „Ritterstück" sagt er: „sein Thema gehört nicht bloß der Ritterzeit, und dies Merkmal ist entscheidend bei der Wahl historischer Stücke fürs Theater" (VII, 58). Aus diesem Grund hielt er die Aufführung antiker Tragödien prinzipiell für unstatthaft, wollte Molière verbannt wissen (V, 165) und hatte für Shakespeares Lustspiele keine große Vorliebe (IV, 254). Er verwahrt sich aber dagegen, daß er je sein „Gegenwartsprinzip" mit „Parteiprinzipien" verwechsle: „so sehr ich überzeugt bin, daß ein Theater nicht bestehen kann, wenn sein Inhalt nicht wesentlich übereinstimmt mit dem Sinne der Zeit, so fest bin ich davon durchdrungen, daß die weiteren Gesichtspunkte der Kunst nicht dem eben herrschenden Parteisinne geopfert werden dürfen" (IV, 252).

Hiermit haben wir die für uns in Betracht kommenden grundlegenden „Prinzipien der Auswahl" erschöpft und wollen uns nun noch in grundlegenden „Prinzipien der Anordnung" belehren lassen.

§ 2. Anordnung

Da, wie wir gesehen haben, Laubes Hauptprinzip der Auswahl das der Vollständigkeit war, mußte sein Hauptprinzip der Anordnung das der Mannigfaltigkeit sein, umsomehr, als er mit einem „Stammpublikum" zu rechnen hatte: „eine Theaterdirektion hat in erster Linie darnach zu trachten, daß ihr Repertoire mannigfaltig sei, mannigfaltig in der Gattung: heute Tragödie, morgen Komödie; und innerhalb dieser wechselnden Gattungen auch Abwechslung der Dichter. Dadurch wird der Anteil des Publikums lebendig und, was von besonderer Wichtig-

keit, es wird frisch erhalten. Neigung zu Manieriertheit wird vermieden, denn das Frische ist ein Gegensatz zum Manierierten, und die immer träge machende Hingabe an Modeformen wird unterbrochen" (V, 178).

Im Burgtheater wurde daher jedes neue Stück nur zweimal hintereinander gegeben und „dann nach Bedarf ein oder zwei Mal im Repertoire jeder Woche" (Tyrolts Chronik S. 28). Im Burgtheater war es auch Laube möglich, dies Prinzip durchzuführen, da die Sorge für die Kasse hier weit mehr im Hintergrund stand, wie dies bei Privattheatern möglich ist. Denn daß für die Kasse sein Prinzip nicht das beste war, wußte er wohl, denn es erhielt wohl den Anteil seines Publikums frisch, diente aber nicht so zur Vermehrung des Publikums, wie das gegenteilige Prinzip, das „Serienspiel". „Denn in der großen Stadt wächst ein Zugstück, wenn es einmal ein solches geworden, in geometrischer Progression" (VII, 132). „Täglich derselbe Theaterzettel verbreitet bis in die entlegensten Kreise den Wunsch: das mußt du doch auch einmal sehen!" (VII, 144.)

Selbst in seinem Privattheater, dem „Wiener Stadttheater" hat Laube versucht, sein Prinzip der Mannigfaltigkeit aufrecht zu erhalten und es nicht der „finanziellen Ausbeute einzelner Effektstücke" zu opfern. Später zwang ihn die Kasse doch, „Zugstücke wenigstens 4—6 Male nacheinander" zu geben (Tyrolts Chronik S. 43). Anfangs setzten ihm die „Gründer" zwar Schwierigkeiten in den Weg, als aber die Geldsorgen immer größer wurden, benutzte er den Erfolg der „Antigone", um zum „Serienspiele" überzugehen (ib. S. 84).

„Serienspiel" ist nur in größeren Städten möglich, in denen hinreichend zahlendes Publikum ist, das dann wiederum mehr wie ein Theater wird ernähren können. Nehmen wir hier die erste Stufe an, also das Vorhandensein nur zweier Theater, so wird naturgemäß das eine (meist von Stadt oder Hof unterstützte) das klassische, das andere das moderne Schauspiel in erster Linie pflegen. Es wird dann nach wie vor Pflicht des subventionierten „klassischen" Theaters sein, das „Prinzip der Mannigfaltigkeit" zu wahren, während das „moderne" heute ohne „Serienspiel" keine Existenzmöglichkeit haben dürfte.

Die größte Gefahr des „Serienspiels" ist nicht etwa die, daß zu wenig Werke zur Darstellung gelangen (bei Kartellbühnen würde sich dies von selbst ausgleichen), sondern das zweifelhafte und durchgefallene sofort ins Archiv zurückwandern müssen, wie das dann später auch bei Laube geschah (Tyrolts Chronik S. 28).

Dies mußte ihm besonders schmerzlich sein, denn nach dem Hauptprinzip der „Mannigfaltigkeit" stand ihm bei der Anordnung des Spielplanes an erster Stelle das „Prinzip der Beharrlichkeit".

Lindau berichtet uns (a. a. O.), daß Laube einem Stücke zunächst wohl sehr kritisch gegenüber stand, sobald er es aber zur Aufführung angenommen hatte, nur noch die Vorzüge sah und diese mit allen Mitteln dem Publikum gegenüber durchsetzen wollte. Da er also vom Wert seiner Stücke überzeugt war, ließ er sich durch Mißerfolge nicht abschrecken.

Er schob diese häufig auf das Publikum, das das Stück noch nicht zu würdigen wisse: „das Publikum soll nicht kurzweg genießen; es soll auch lernen, um infolge der Bildung reichlicher zu genießen" (IV, 252). Wiederholte er in solchen Fällen trotz seinem Mißerfolg, so rechnete er darauf, „daß man allmählich die Übelstände als bekannt voraussetzen und in den Kauf nehmen werde für außerordentliche Vorzüge". „Beharrlich brachte ich also jedes Jahr den „Erbförster" wieder....." (IV, 216). „Das gelang allmählich auch mit „Coriolanus". Ein paar Jahre war er nur mäßig besucht. Nach ein paar Jahren war er gewürdigt und wurde gut besucht, ja am Ende applaudierte man unbefangen jene Streitworte, welche man bei der ersten Vorstellung am liebsten ausgezischt hätte" (IV, 253). Mit Erfolg wandte er sein Prinzip auch bei einem andern Drama Ludwigs an: „jeden Spätherbst brachte ich es nach sorgfältigen Proben wieder, und mit jedem Jahre wurde die abfällige Stimme leiser, endlich verstummte sie, und die „Makkabäer" wurden ein Feststück" (V, 29); weniger gelang es ihm bei Hebbels „Judith", wenn er es auch „in der besten Theaterzeit" — November, Dezember — herausbrachte (V, 52).

Öfters scheinen ihm die Mißerfolge auch auf der Ungunst der Zeit zu beruhen: „ein Stück, welches vor Jahren unfruchtbar vorüber gegangen, findet plötzlich bei seiner Wiederkehr günstige Witterung, es paßt plötzlich zur Stimmung des Tages, und seine früher unbeachteten Samenkörner schießen nun in Halme, Blüten und Früchte", (IV, 236). — „Nach fünf Jahren etwa, da das Stück hartnäckig wiederkam, sammelte sich allmählich ein neues Publikum für dasselbe, und erst nach zehn Jahren hatte es die Scharte des ersten Abends ausgewetzt" (V, 17). Das Premierenpublikum war ihm nie maßgebend, erst nach den ersten beiden Vorstellungen glaubte er über die Aufnahme des Stückes orientiert zu sein (V, 192).

Wir sahen schon, daß die Wintermonate November, Dezember die beste Theaterzeit, für die besten Stücke aufgehoben wurden. In der schlechtesten Zeit, im Sommer, führte er Stücke auf, bei denen er ein „schlechtes Gewissen" hatte (IV, 230), und in der Vorsaison fanden neue Proben alter Stücke statt (VII, 161). Wie geschickt er anordnete, mögen dann noch zwei Beispiele zeigen: ein Stück, das die Aristokratie verletzen konnte, erschien im Frühherbst, als diese noch auf dem Land war (V, 258), und Schillers „Räuber", die höchsten Ortes ihres zügellosen Tones wegen unangenehm auffallen konnten, gingen daher zunächst als „Wohltätigkeitsvorstellungen" in Scene (IV, 232). Schließlich sei erwähnt, daß er in Wien (im Stadttheater) Nachmittagsvorstellungen zu halben Preisen einführte, die sich in Deutschland schon Bürgerrechte erworben hatten (Tyrolts Chronik S. 84).

Wir sind am Ende unserer systematischen Darstellung angelangt. Wir haben gesehen, daß es Laubes großes Verdienst war, die abstrakten Werke der Dichter konkret in Erscheinung treten zu lassen in bühnengemäßer Einrichtung und in einer Darstellung, die auf systematisch geleiteten Proben beruhte, die wiederum das Zusammenspiel der Schauspieler in den Vordergrund stellten. Innerhalb des Zusammenspiels aber war der Hauptfaktor das gesprochene Wort.

Durch Laube wurde also die theoretische Forderung der Mittelmacht zum ersten Male im vollen Umfang in Praxis um-

gesetzt. Da seine Tätigkeit über ein Menschenalter währte, und er als Burgtheaterdirektor von Anfang an an hervorragender Stelle stand, hat sie die weitere Entwicklung in umfassendster Weise beeinflußt, und keiner lacht heute mehr über das Postulat des Mercier.

Dritter Teil

Von den Nachfolgern Laubes

Kapitel I: Von Männern der Vergangenheit

„Das Wort sie sollen lassen stahn."
Luther (Kerr).

Vier Jahre nach der Übernahme des Burgtheaters durch Laube griff der Mann in die Entwicklung ein, der später sogar einer von Laubes Nachfolgern in der Burgtheaterdirektion wurde: Franz Dingelstedt. Er vermehrte das Material, da er das der Inscenierung als künstlerischen Faktor erkannte. Er verfeinerte die Darstellung (doch ohne sie zu vertiefen), Laubes „deutlich" setzte er sein „verschwommen" entgegen; Laube liebte hellleuchtende Flammen, Dingelstedt „das Geheimnis zweifelhafter Lichter". Daher trat bei ihm der Gestus, besonders der der Masse, mehr in den Vordergrund, die Pflege des Wortes ließ nach. Der Grund aber, auf dem auch er baute, war das auf einheitlicher Leitung beruhende Zusammenspiel. Für Wien hat Dingelstedt vielleicht dieselbe Bedeutung gehabt wie Laube, für die Entwickelung überhaupt kommt in erster Linie in Betracht seine Tätigkeit in Weimar, denn von hier aus wurde er das Vorbild des Herzogs Georg von Meiningen, der nach Laube der größte Erzieher des deutschen Theaters war. Außer von Dingelstedt hatte er gelernt von dem Karlsruher Devrient und dem Shakespeare-Erwecker Kean (den man nicht mit dem großen Schauspieler gleichen Namens verwechseln darf). Des Herzogs Verdienst ist die Wiedererweckung der Klassiker, die er in seiner kleinen Residenz vorbereitet und von seinem ersten Berliner Gastspiele an (1874) durchgesetzt hatte. Dies gelang ihm dadurch, daß auch er die von Laube geschaffene Grundlage

aufrecht erhielt und darüber hinaus seine Zuschauer zum Schauen erzog durch „stilvolle“ Dekorationen. An ihm bewährte sich die Behauptung von der ausschlaggebenden Bedeutung des Regisseurs als Mittelmacht insofern, als er (wie Goethe) seine großen Wirkungen ohne schauspielerische Individualitäten errang. An ihm zeigte sich aber auch die Berechtigung von Laubes Prinzip, den Schauspieler als wertvollstes Material anzusehen, denn auch in Meiningen (wie einst in Weimar) näherte man sich — trotz eifriger Tätigkeit der Freifrau von Heldburg als Vortragsmeister — dem chant der Comédie. Da also das (höchstens ausreichende) Schauspielermaterial der Meininger einen einmütigen Erfolg ausschloß, jauchzte man desto mehr dem großen Tragöden Ernesto Rossi zu, der es auf Grund seiner Persönlichkeit verstand, unmittelbar zu packen und die Verstümmelungen vergessen zu machen, die sich seine Texte gefallen lassen mußten.

Der Fortschritt in der Entwickelung mußte nun von einem Manne kommen, der auf der letzten Stufe, den Meiningern, fußte, doch als Ergänzung schauspielerische Individualitäten hatte. Es war dies Ad. l'Arronge, sein bedeutendster Regisseur war Laubes Schüler Dr. Förster und sein Protagonist der Rossi verwandte Joseph Kainz. (Schon vorher hatte ein anderer Laubeschüler, Emil Claar, versucht, maßgebend einzugreifen, war aber am Berliner Residenztheater nicht über Anläufe hinausgekommen.) Hier kamen also Laubes Regie und die Inscene der Meininger gleichermaßen zu ihrem Recht, zu kurz kamen aber die Objekte der Darstellung: die Texte. L'Arronges Spielplan basierte auf den Klassikern und auf den seichtesten Lustspielen der Moderne, wie sie Sardou schrieben, Lubliner und Blumenthal. Zwischen diesen beiden Polen mußte daher die Schauspielkunst schwanken, lediglich zwei Stile waren vorhanden, der des Kostümstückes und der des Konservationsstückes. Laubes Grundprinzip des Spielplanes, der Gegenwart ihr Recht zu schaffen, wurde also vernachlässigt. Vor allem aber hatte man den Mann noch nicht nach Gebühr erkannt, der der letzte große deutsche Dramatiker war: Friedrich Hebbel. L'Arronge spielte zwar zwei Werke von ihm. Doch wie einst die „Räuber“ im Stil der „Jäger“ gespielt wurden, so machte man bei der Darstellung

keinen Unterschied zwischen „Kabale und Liebe" und „Maria Magdalene", zwischen „Gyges" und „Nathan" — und wie es einst der Dichter Goethe war, der aus dem Wirrsal der Stile führte, so gelang es auch diesmal einem Dichter, die Entwickelung weiter zu führen. Als Dichter können wir diesen wohl nicht Goethe ebenbürtig an die Seite setzen, in der Entwickelung der dramatischen Kunst aber wird ihm die Geschichte einen allerersten Platz anweisen müssen. Er hieß Ibsen.

Kapitel II: **Von Männern der Gegenwart**

Als Ibsens „Gesellschaftsdramen" zuerst über deutsche Bühnen gingen, da war man sich lediglich bewußt, daß es keine Kostümstücke waren, spielte sie also nach dem aus Frankreich entlehnten Schema. Emanuel Reicher, der führende Schauspieler der Moderne, verblüffte als Sardous Campanello und spielte „auch" den Pastor Manders. Man erklärt sich heute den Durchfall von Ibsens Dramen bei ihren Erstaufführungen in Deutschland durch die Unreife des Publikums. Nichts ist falscher als das! Das Publikum war ja auch nicht unreif, als die ersten deutschen Shakespeare-Aufführungen stattfanden! Die Schauspieler waren unreif, und die französischen Salonkomödien spielten sich leichter als die nordischen Seelendramen. So wäre denn auch Ibsen klanglos gefallen, wie einst Hebbel in Wien, wenn nicht seine stupende Technik, die in erhabener Einfachheit das „Gerichtstaghalten" des Lebens als Vorbild hatte — wie es einst Vorbild war für Kleist's Dorfrichter und für des Sophokles delphischen Gott —, eigenherrlich die Schauspieler erzogen hätte (und ihnen damit auch zu Hebbel den Weg gewiesen hätte). Der Mann, der hier der Mittler war, war l'Arronges Nachfolger Otto Brahm.

In Brahms Aufführungen haben die leitenden Grundsätze Laubes ihre höchste Blüte erreicht, denn sie wurden in bisher ungeahnter Weise verinnerlicht. Das geistige Moment wurde nicht in den Hintergrund gedrängt, und als gleichberechtigtes trat hinzu das seelische. Doch bei Brahm traten auch Laubes Fehler deutlich hervor, das Material der Inscenierung existierte für ihn selbst nicht, er überließ es Handwerkern und der Gestus trat zu sehr

zurück hinter das gesprochene Wort: das Ohr wurde in edelster Weise befriedigt, das Auge aber ging leer aus.

Wir sind jetzt bei den Bestrebungen unserer Tage angelangt und stehen ihnen viel zu nahe, um ihrer Bedeutung in wissenschaft licher Form gerecht zu werden. Eins ist aber sicherlich die vornehmste Aufgabe der Wissenschaft: die Wurzeln freizulegen, deren Schößlinge wir pflegen, auf die Quellen zu verweisen, die die künstlerisch-kritische Tagesarbeit nicht berücksichtigt, weil sie vollauf beschäftigt ist, dem Strome selbst sein Bett zu graben.

So sind wir denn zu der Ansicht gelangt, daß die Arbeit der modernen Inscenierungskunst, die hinzugetreten ist zu der von Laube begründeten und von Brahm durchgebildeten Regiekunst, zweien Quellen entströmt.

Die Aufgabe der Meininger war erschöpft, nachdem sie die Wichtigkeit und Notwendigkeit des dekorativen Faktors vor Augen geführt hatten, denn ihr historistisches Prinzip konnte für die Gegenwart nicht mehr ausschließlich in Frage kommen: „mögen wir Chroniken, Kupferstiche und Bildergalerien plündern so viel wir wollen, so bin ich überzeugt, daß uns jeder Schneider aus dem 14. oder 15. Jahrhunderte verlachte, wenn er unsere aufgestutzten Modelle sehen könnte." Der Mann, der diese Worte sprach, ist nicht etwa einer unserer jüngsten Ästhetiker, sondern ein Mann, den man wohl vermißt hat, als ich von Laubes Vorgängern sprach, es ist Ludwig Tieck.

Die Berechtigung, den Theoretiker Tieck zu Laubes Nachfolgern zu rechnen, kann ich hier nicht erweisen.[1]) Ich stelle nur fest, daß er eine der beiden Quellen ist, von denen ich sprach und stütze mich hier nur auf seinen Ausspruch: „die Bühne, um sich nicht zu oft in poetischen Werken zu widersprechen, müßte eben fast immer nichts als die Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abforderte, welchen zufälligen Raum sie eben darstellte." [2])

---

[1]) Dies behalte ich mir für eine weitere Untersuchung vor, die Ludwig Tieck in ihren Mittelpunkt stellen wird.

[2]) Um Mißverständnissen vorzubeugen: dies Prinzip Tiecks, das ich das stilisierende nennen möchte, soll nicht etwa an die Stelle, sondern an

Doch Tieck ist nicht unser einziger Quell, denn er wollte die Shakespearebühne mit all ihren Unzulänglichkeiten wieder herstellen. Wir aber wollen uns lediglich ihre außerordentlichen Vorteile zu Nutze zu machen, sie also nicht sklavisch übernehmen, sondern sie als Fundament ansehen, auf dem wir weiter bauen werden. Wir halten es hier mit unserm anderen „Quell", der sagte, die Inscenierung dürfe sich nicht der Zeit des Dramas anpassen, sondern „sie muß sich aufs innigste dem Geiste des Gedichtes anschmiegen, d. h. charakteristisch, stimmungsvoll wirken."[3]) Nicht historisch sollen die Kostüme sein, sondern der „Farbenton der Gewänder" müsse sich „dem geistigen Grundton des Gedichtes anschließen." (Wir wollen also keinen historischen Theaterschneider, sondern einen künstlerischen Figurinen-Maler.) So sprach Braunschweigs einstiger Direktor Dr. jur. August Klingemann.

Schlußwort

Bei diesen Bestrebungen mußte zunächst naturgemäß die Pflege des Wortes wieder in den Hintergrund treten. Daß man sich dessen bewußt war und es beklagte, beweist schon rein äußerlich die kürzlich erfolgte Berufung von Laubes Vortragsmeister Alexander Strakosch nach Berlin. So ist also Laubes Geist heute unter uns lebendiger denn je, denn

„Das Wort sie sollen lassen stahn".

---

die Seite des historischen des Meininger treten. Ein „stilisierter" Götz wäre ebenso unkünstlerisch wie ein historistischer Faust. (Über diesen Punkt ausführlicher zu handeln, verbietet das Thema der vorliegenden Arbeit.)

[3]) cf. H. Kopp, „Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig". (Litzmanns „Theatergesch. Forschungen XVII".) Hamburg-Leipzig 1901.

Studiengang

In Berlin wurde ich, Georg Altman, am 15. Juni 1884 geboren; ich bin evangelischer Konfession. Mein Vater, Eugen Altman, war Bürger der U. S. A., meine Mutter, eine geborene Berlinerin, ist jetzt Ungarin, als Gattin des Dr. L. von Kovách zu Kisczétény.

Im Alter von 8 Jahren trat ich in das Kgl. Wilhelmsgymnasium in Berlin ein, besuchte es bis zur Reifeprüfung und bezog dann im Alter von 17 Jahren die Universität Heidelberg, das 2. 7. u. 8. Semester war ich an der Berliner, das 3.—6. an der Münchener und das 9.—11. an der Jenenser Universität inscribiert.

Leider war es mir nicht möglich, mich während meiner Studienzeit durchaus systematisch zu bilden, da ich Theaterleiter werden wollte. Dramaturgie — die Lehre von der dramatischen Kunst — ist aber bislang noch kein Lehrfach. Ich ging von dem Satze aus, daß ein dramatisches Kunstwerk erst vollendet ist, wenn es von der Bühne herab auf die Masse wirkt. Es mußte daher mein Ziel sein, mich theoretisch und praktisch zu schulen.

Meine theoretische Schulung begann ich mit dem Studium der Rechts- und Staatswissenschaften, denn da die Masse ein Teil des dramatischen Kunstwerkes ist, ist m. E. die Dramaturgie nicht zu den Geisteswissenschaften (den Wissenschaften von der Betätigung e i n e s Geistes) zu zählen, sondern zu den Sozialwissenschaften. In erster Linie hörte ich hier bei den Herren Prof. Kohler, Ad. Wagner in Berlin und arbeitete im volkswissenschaftlichen Seminar der Herren Prof. Brentano und Lotz in München und nahm daselbst auch am statistischen Seminar des Herrn Prof. von Mayr teil. In Jena hörte ich bei Herrn Geh. Hofrat Prof. Dr. Pierstorff.

In der zweiten Hälfte meines Studienganges traten dann Vorlesungen aus dem Gebiete der deutschen, englischen, romanischen Philologie mehr in den Vordergrund — von irgend welcher dem Universitätsbrauch angepaßten Systematik konnte jedoch bei mir keine Rede sein, da die Fülle des Stoffes der drei Fächer eine akademische Studienzeit für sich fordert, die Beschränkung auf ein Fach aber zweckwidrig gewesen wäre, da mir Marlowe und Molière (um nicht gar von Shakespeare und Calderon zu sprechen) näher stehen, als Storm, Wieland oder gar Wolfram von Eschenbach.

Anregungen in diesen Fächern verdanke ich den Herren Prof. Vossler, Kahle in Heidelberg, E. Schmidt, R. M. Meyer, Roethe in Berlin, Paul Muncker in München, Leitzmann, Keller in Jena. Zu besonderen Dank bin ich den Herren Prof. Herrmann in Berlin, v. d. Leyen in München und Schlösser in Jena verpflichtet, weil sie mich in meinem Spezialfach, Dramaturgie, förderten.

Mein Studium der Philosophie setzte bereits im ersten Semester ein, bei Sr. Exz. Kuno Fischer in Heidelberg und fand seinen vorläufigen Abschluß in den Vorlesungen der Herren Prof. Eucken, Liebmann, Dinger in Jena.

In das Studium der wissenschaftlichen Ästhetik trat ich ein durch Vorlesungen des Herrn Prof. Dessoir in Berlin, Herr Prof. Dinger in Jena gab mir die weitere Ausbildung, bei ihm hörte ich zum *ersten* Male „Dramaturgie“! —

Den ersten Einblick in die Bühnenpraxis verschaffte mir der jetzige Kölner Stadttheaterdirektor Max Martersteig im Berliner „Akad. Verein für Kunst und Literatur“; im Münchener „Akad. Dramatischen Verein“ (jetzt „Neuer Verein“) blieb ich in ständiger Fühlung mit der Schriftsteller- und Theaterwelt und erhielt hier die erste Gelegenheit, mich praktisch zu betätigen. In Berlin absolvierte ich dann Dr. Oberländers Schauspielschule im „Kleinen Theater“ und unterzog mich dort einer Abschlußprüfung. In der Schauspielschule des „Deutschen Theaters“ lernte ich vor allem docendo und wurde späterhin als Hilfsregisseur dort mit herangezogen. Ende vorigen Jahres erhielt ich eine Berufung als Regisseur und Dramaturg an das Großh.

Bad. Hof- und Nationaltheater in Mannheim, der ich zum ersten September 1908 Folge leisten werde.

Allen, die mich förderten, vielen Dank!

Vor allem aber sei Herr Prof. Dinger, der meine Jenenser Studien mit großem Interesse in liebenswürdigster Weise leitete, meiner unauslöschlichen Dankbarkeit und Ergebenheit versichert.

Druck von Fr. Wilh. Ruhfus, Dortmund